

p149 @ Calinescu

ACADEMIA ROMÂNĂ

Nu F6

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

Revista

ANUL XLII

I

ianuarie — martie

1994



**de istorie
și teorie
literară**

În acest număr:

- Studii și eseuri de ALEXANDRU PALEOLOGU (*Flaubert*), CORNEL REGMAN (*Creangă și „divinele detalii”*), EMIL TURDEANU (*Cercetarea științifică, un șir de aventuri exaltante*), ALEXANDRU CIORĂNESCU (*Magia cuvintelor*), CORNEL MIHAI IONESCU (*Psihanaliza safirului*)

EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

Apare trimestrial sub egida

**INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU” AL ACADEMIEI ROMÂNE**

Director: acad. Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Redactor-șef: Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacție: Nicolae MECU

Membri: Mircea ANGHELESCU, [Marin BUCUR], Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA

● *Redacționale:*

- Colaboratorii sunt rugați să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției: R-76117, București, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, telefon 6 41 14 76.
- Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, București, România și la ORION SRL, Splaiul Independenței nr. 202 A, București, România, P.O. Box 74-19, București, Tx 11939, CBTxR. Fax (40) 13122425.
- Vă puteți adresa și firmei AMCO PRESS SRL. C.P. 57-88, Calea Griviței nr. 6-10, et. 1, sector 1, București, România (pentru cărți și reviste).

S U M A R

ESEU

ALEXANDRU PALEOLOGU, Flaubert	3
---	---

CLASICII NOȘTRI

CORNEL REGMAN, Creangă și „divinele detalii” (II)	11
---	----

CONFESIUNI

EMIL TURDEANU, Cercetarea științifică, un șir de aventuri exaltante	27
---	----

POETICĂ

ALEXANDRU CIORĂNESCU, Magia cuvintelor (II)	35
CORNEL MIHAI IONESCU, Psihanaliza safirului (I)	49

LITERATURA EXILULUI

ALEXANDRU RUJA, Aron Cotruș	57
EMIL MANU, Ultimul Caraion	65

SCRIITORI BASARABENI

VASILE BADIU, Gheorghe V. Madan	71
---	----

CRONICA EDIȚIILOR

AL. SĂNDULESCU, E. Lovinescu, «Sburătorul», <i>Agende literare</i>	79
--	----

TEXTE ȘI DOCUMENTE

ANDREI NESTORESCU, Autobiografia ca ficțiune: <i>Millo mort, Millo viu</i>	85
--	----

GLOSE

HORST SCHULLER ANGER, Normen in der rumänisch-deutschen Übersetzungsgeschichte (Rumänische Volksdichtung in deutschen Übertragungen im 19. Jh.)	97
---	----

IN MEMORIAM

NICOLAE MECU, Al. Piru	111
----------------------------------	-----

RECENZII

VIORICA NIȘCOV, Monica Lovinescu, <i>Seismograme. Unde scurte II</i>	115
MARIAN VASILE, Eugen Simion, <i>Întoarcerea autorului</i>	116
TANIA RADU, Nicolae Manolescu, <i>Sadoveanu sau Utopia cărții</i>	118
ELENA-MAZILU IONESCU, Dan Grigorescu, <i>Istoria culturii și neliniștile ei</i> . . .	120
MARIAN VASILE, Paul Dugneanu, <i>Forme literare</i>	121
SIMONA CIOCULESCU, Libuše Valentová, <i>Traduceri din literatura română în limba cehă (1900–1991)</i>	122
BREVIAR	125

FLAUBERT*

Alexandru Paleologu

„Je crois qu'il y a deux règles d'or: on ne peut pas être écrivain si on s'aime trop; on ne peut pas être romancier si on aime trop ses personnages" (François Nourissier).

Il fallait de la candeur, voire du courage, au temps de ma jeunesse, pour oser en dire du bien. C'était de mise parmi les „intellectuels" de ne le tenir qu'en piètre estime.

Gide par exemple, à cette époque, se piquait de dédaigner le „style", tenu pour vain apprêt, et insérait dans la NRF, en tête du sommaire, ses „pages de journal" remplies à ras bords d'expectorations stalinienne; dans ce même temps, il fait sortir *Nouvelles nourritures*, livre de la même farine, lequel lu aujourd'hui produit un effet prodigieusement canulardeque mais passait alors pour quelque chose de sérieux, témoignage d'une conscience hardie et lucide. C'était le temps où un Bernard Groethuysen, oublié depuis, régentait les grands esprits de la France, enfin, ceux de la NRF, de Gide à Malraux. Ceux qui ne marchaient pas, même s'ils s'appelaient Mauriac ou Bernanos, n'étaient point considérés comme faisant à plein titre partie de ce que Jules Monnerot appela beaucoup plus tard „la France intellectuelle" (en un sens péjoratif).

Rejeter le „style" est une vieille rengaine, reprise parfois aussi par de bons écrivains qui en ont, quant à eux, sans y songer et se méprenant sur le terme. Mais par ailleurs, tous les gens prétendument profonds laissent entendre que la préoccupation du style est non seulement superfétatoire et rhétorique mais encore (et c'est bien pis!) „réactionnaire". Ce sont naturellement ceux que Flaubert désignait comme „farceurs à idées". De son temps, il ne pouvait pas les appeler „idéologues", car ce terme était encore le nom des disciples de Destutt de Tracy, mais de nos jours, après avoir connu à nos dépens les méfaits des idéologues et des „idéologies" qui ont tant sévi dans notre siècle, nous savons à quoi nous en tenir.

Il faut bien admettre que ce que l'on appelle communément „style" („faire du style", ou bien „L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons", d'Antoine Albalat), c'est-à-dire le soi-disant „style" surajouté, fabriqué après coup et complaisamment déclamé, n'est que de la camelote, mais il n'en demeure pas moins qu'il n'y a pas d'art sans style.

Lorsqu'on qualifie de „styliste" un auteur, qu'entend-on par ce mot? Pas un faiseur, bien sûr, mais parfois un bon faiseur. Car s'il y en a dont l'expression est instantanément éblouissante ou lapidaire (Saint-Simon ou Stendhal) il y en a d'autres qui obtiennent laborieusement des résultats non moins heureux (Cioran par exemple).

* Capitol din cartea *Du Pire des Mondes*, în pregătire la editura Balland (Paris).

Mais voilà Flaubert, ce grand diable tant vitupéré et tellement vitupérant à son tour, faisant tant de cas de son „gueuloir” et s'esquintant à parfaire ses phrases: à part son œuvre proprement dite, il en laisse une autre, de loin plus étendue, écrite de façon impromptue, au courant de la plume et peut-être sans se relire, merveilleusement attachante, sa correspondance, que certains préfèrent à ses romans.

Préférer sa correspondance, c'est encore une manière de déprécier ses livres et de tenir pour vaine sa passion du style (d'autant que sa correspondance n'en manque pas non plus). Mais je soupçonne ceux qui prétendent la „préférer” de n'en pas faire cependant leur lecture familière et de ne la feuilleter que de temps à autre, par hasard ou pour y trouver certains détails piquants (ce qui n'a rien de mal mais n'est pas tout). Cette correspondance donne une forte envie de lire ses livres et quoiqu'il s'agisse de deux registres passablement différents on y retrouve le même monde et les mêmes obsessions. Pour cet homme tellement communicatif et vital, qui vivait cependant la plupart du temps solitaire, la correspondance était l'expression de son „moi social”, de ses amitiés, de ses opinions, de ses goûts, tandis que ses romans étaient celle de son „moi profond”, de son esprit créateur, lesquels ne sont jamais aussi étanches que le voulait Proust. La correspondance de Flaubert, c'est au fond sa conversation, il était un grand causeur, spirituel, perspicace, mélancolique, coléreux et très rieur. Si le style „c'est l'homme même” comme disait Buffon, alors il s'agit du style de deux „moi”, celui du „moi social” fatalement spontané, impromptu, rapide, et celui du „moi profond” duquel il fallait évacuer toute passion, toute subjectivité, toute application personnelle, pour créer une réalité seconde, élaborée et quintessenciée.

On a voulu voir en Flaubert un esthète mais il en est le contraire. Il n'était nullement ce que nous appelons en Roumanie d'un terme péjoratif inventé par un de nos écrivains, Camil Petrescu, un „callophile”, un enjoliveur, se gargarisant d'oiseuses trouvailles euphoniques. Sa préoccupation pour le style avait une finalité strictement fonctionnelle. Il savait que seule une phrase phonétiquement juste était en même temps juste de sens. On peut tomber sur pareille justesse de façon immédiate, soudaine, et c'était le cas de Flaubert dans sa correspondance; c'est une heureuse rencontre, une disposition naturelle et empirique, c'est-à-dire du talent, voire du génie, et cela devrait évidemment suffire (Saint-Simon, Nicolas Iorga, j'en passe, et des meilleurs...) Mais la science de Flaubert (et celle de notre grand Caragiale) était l'acoustique de la pensée; c'est bien une science et elle est essentielle pour la critique du langage et donc de l'intelligence.

Valéry avait dit quelque part qu'un écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots et c'est pourquoi il les cherche. Malgré tant d'écrasantes exceptions cette règle est vraie. Mais voilà ce même Valéry qui dit dans ses fameux cahiers: „Flaubert, cet infortuné, s'était fait croire qu'il existe une manière et une seule de décrire un porte-allumettes”. (*Cahiers* II, Pléiade, p. 1155). Valéry tenait toute description d'un objet, d'un lieu, d'un visage, pour absurde, comme si l'attention au détail, la perspicacité de la perception et l'exhaustivité de celle-ci n'étaient pas conditions éliminatoires de l'art de l'écrivain; il tenait, d'ailleurs le roman pour un genre irrecevable et „l'observation” pour dénuée de sens; alors quoi? qu'est-ce qui compte? les „idées”, évidemment, n'est-ce-pas? Les vessies qu'on prend pour des lanternes. („Que faites-vous, cette nuit,| maîtresse de l'âme, Idées| courtisanes par ennui?| Toujours

sages, disent-elles..."; n'oublions pas non plus Mallarmé: „Gloire du long désir, Idées..."). Toujours sages? Je n'en crois rien et l'expérience historique depuis 1789 jusqu'à nos jours est là pour cautionner ma défiance. Les „idées" dont on fait tant de cas depuis Platon et Hegel ne sont généralement que des „idées reçues", et avant tout elle constituent un écran schématique et simplificateur, éclipsant le réel, c'est-à-dire, l'essence des choses. Elles constituent à vrai dire ce que Bachelard appelait un „obstacle épistémologique" (cf. *La formation de l'esprit scientifique*, 1938, pp. 14—16).

Valéry était un de ces intelligents par état, ou par „statut", qui se faisaient, depuis un siècle, un devoir de tenir Flaubert pour un imbécile: „Bouvard et Pécuchet, livre assez bête, comme son auteur l'était..." dit-il encore dans ses cahiers (ibid. p. 1165). C'est une longue histoire que celle de la bêtise de Flaubert. Elle prend son départ depuis Anatole France, qui l'a déclenchée par un mouvement d'humeur, par un caprice parfaitement stupide car il était le dernier qualifié pour cela. „Cet homme... n'était pas intelligent... à l'entendre débiter d'une voix terrible des aphorismes ineptes et des théories obscures"... etc., voilà ce qu'il avait trouvé à dire sur celui qui par son œuvre, sa pensée et la forme de son esprit, le justifiait le mieux et constituait d'avance la meilleure défense contre le discrédit non moins stupide dont il est l'objet, lui, Anatole France, depuis trois quarts de siècle. (Souvenons-nous, par ailleurs, de ce qu'avait écrit en son temps Anatole France à propos de Baudelaire et de Verlaine: en matière de jugements ineptes on ne saurait mieux faire).

Le cliché sur l'incapacité de Flaubert n'a fait, depuis, qu'aller son train. Mon grand ami et maître, feu Constantin Noïca, le fameux philosophe (un apôtre de l'Idée, avec „i" majuscule, s'entend) n'a pas hésité à écrire et à laisser imprimer, il y a à peine plus d'une dizaine d'années ces mots: „*L'éducation sentimentale*, le plus mauvais livre de la culture européenne". Le manuel de littérature française qu'avait eu Noïca au lycée Spiru Haret de Bucarest, manuel excellent d'ailleurs, que j'ai eu également dix ans plus tard, au même lycée, avec le même excellent professeur, Joseph Frollo, disciple de Brunetière, nous enseignaient que *L'Education sentimentale* était un roman manqué (ce jugement se retrouvant chez Lanson et chez Doumic). Tous ces manuels et ces jugements ne faisaient que reprendre et perpétuer la vieille hargne de Barbey d'Aurévilly et Saint René Taillandier, ayant eu gain de cause à l'époque grâce à l'insouci flaubertien pour toute forme de publicité ou action, comme nous dirions aujourd'hui, „médiatique". Nul n'avait pris garde (et j'en veux principalement à Noïca) aux remarques décisives de Proust sur *L'Education sentimentale* et en général sur le style de Flaubert.

La rancœur de Barbey à l'égard de Flaubert s'explique assez par les caractères très différents de ces deux Normands, surtout par l'intolérance du premier. Légitimiste et catholique, de plus, nécessairement, celui-ci ne pouvait „gober" le supposé positivisme de Flaubert, son attachement strictement personnel et nullement politique au Second Empire et ni, naturellement, l'aisance dans laquelle il avait vécu jusqu'à sa ruine et même après. Quoique je penche plutôt pour les positions du premier et malgré mon admiration pour son immense talent, je ne puis m'empêcher de trouver qu'il était quand même un personnage grotesque avec les allures qu'il se donnait de „connétable des Lettres". Et, ma foi, assez antipathique, quoique sa vie personnelle devrait commander à son égard à part l'admiration littéraire, de la sympathie humaine.

Enfin, je ne puis également m'empêcher de penser que le mécréant Flaubert était plus près de Dieu, par sa *gentillesse*, sa bonté, sa compréhension d'autrui, tout ronchon et braillard qu'il était. Enfin, passons. Pour en revenir à Valéry et à l'extrême suffisance, la ridicule hauteur avec laquelle il parle de Flaubert, je m'étonne toujours qu'il ait pu écrire cette phrase compromettante le définissant lui-même à travers son alter ego, M. Teste: „la bêtise n'est pas mon fort". Il donne cela comme une devise de l'intelligence même. Mais cela dévoile un notable déficit de sens critique, au demeurant un déficit d'intelligence. C'est sur soi-même et sur ses proches que l'on peut faire, si l'on y prête attention et si l'on n'est pas dépourvu de sagacité, l'étude de la bêtise humaine. Car nul n'est exempt de bêtise, c'est ce qu'il faut d'abord comprendre. Le premier acte intelligent que l'être humain effectue, si seulement il lui est donné de pouvoir l'effectuer, c'est de démêler sa propre bêtise et celle de ses proches immédiats. Cela se passe entre quatre ans et le début de la scolarité, époque à laquelle l'action sociale d'abêtissement commence à agir. Ceux dont la faculté d'autocritique (plus exactement d'auto-dérision) survit à la scolarité, sont les vrais lucides. Pour ceux-ci, la bêtise est justement leur fort. Car essentiellement l'humanité ne se divise point en riches et pauvres, en exploités et exploités, et autres doublets catégoriels, mais en bêtes et intelligents. Les premiers, on en sait quelques chose, on sait qu'ils le sont constamment, on peut se rendre compte de leur homogénéité, de leur solidarité spontanée; il suffit, dans une assemblée, de dire du mal, en général sur la bêtise, même sans donner de noms, et vous verrez qu'immanquablement il y a en aura quelques uns qui prendront vos propos en mauvaise part. Il faut aussi ajouter qu'ils ont un instinct qui les avertit infailliblement de la proximité de l'intelligence comme d'un péril mortel contre lequel ils se mobilisent spontanément et impitoyablement. Mais l'intelligence, qu'est-elle donc? C'est-à-dire: qu'est-ce qu'un intelligent? Eh bien, tout pesé et maintenant, „au soir de la pensée" comme aurait dit Clemenceau, j'affirme ceci: un intelligent est un sot qui s'éveille de temps à autre, à des intervalles plus ou moins fréquents et pour une durée plus ou moins longue, mais jamais constante. C'est dans ces moments privilégiés que fonctionne si heureusement son esprit, avec cet effet lumineux et salutaire sur les individus et la société. Mais ces heureux moments ne sont ni synchrones ni toujours d'intensité égale chez tous les individus qui en sont capables et c'est pourquoi si souvent ils méjugent les uns des autres.

Si nous sommes conscients de cela, si nous en tenons compte dans nos projets, nos analyses et nos jugements, si nous savons que nous sommes foncièrement bêtes et si, sachant cela, nous sommes capables dans nos moments de lucidité, de reconstituer mentalement le fonctionnement de notre propre bêtise, en ayant donc raison de notre amour-propre, alors nous pouvons nous targuer à juste titre d'avoir franchi un pas décisif dans la connaissance de l'humain et aussi d'être à l'abri des surenchères et illusions de la vanité. C'était le cas de Flaubert.

Cependant, il peut se trouver qu'un intelligent, je veux dire, quelqu'un se trouvant dans cet état d'intelligence et ignorant encore le caractère tout de même transitoire de cet état, épaté de soi-même et aimant briller, s'efforce de s'y maintenir perpétuellement et s'éprend à cette fin. C'était parfois le cas de Paul Valéry. Pourtant, nul ne peut être intelligent délibérément, on ne

l'est jamais à volonté mais seulement *par la grâce de Dieu*. Et cette grâce n'est que récurrente.

L'impatience d'avoir quelque chose à dire, la contraction de l'esprit pour trouver à toute force quelque nuance ou introduire quelque distinguo agissent en porte-à-faux. L'intelligence peut apporter de la gloire mais ne fonctionne pas à cette fin; elle est en tant que telle essentiellement désintéressée, même lorsqu'elle s'emploie à défendre quelque intérêt.

Il y avait pas mal d'esbrouffe dans le genre que souvent Valéry se donnait, celui d'un esprit pur se contentant de déceler dès le principe tout fonctionnement d'un acte intellectuel et d'en énoncer la formulation abstraite tout en dédaignant d'aller plus loin en la matière. Il y a bien de la pose dans les allures mathématiciennes qu'il prenait et une disproportion évidente entre le cas qu'il en faisait (et laissait faire) et ce qu'elles signifiaient effectivement; je veux bien croire que les équations sur son tableau noir, dans son austère chambre d'étudiant de la rue Gay-Lussac lui procuraient, comme jeu, de la satisfaction intellectuelle, mais je ne vois absolument pas en quoi cela l'avancait dans *son faire*. Ce titre de „poète-mathématicien” que certains lui donnent et que d'autres prennent à la lettre est positivement risible (En fait, il était licencié en droit, comme tout le monde, je veux dire comme moi, comme bien d'autres, dont peut-être vous et aussi comme Goethe).

Oh, je n'aurais jamais voulu en arriver là, j'admire Valéry et trouve que sa poésie est aujourd'hui prise au-dessous de son mérite; quant à ses écrits en prose, ils sont parmi les plus clairs et donc les plus beaux de notre siècle. Mais il veut se montrer perpétuellement intelligent et il aurait dû savoir que c'est une gageure intenable. Et puis, ce qu'il dit de Flaubert, ce sont les propos d'un suiveur de la mode, ce sont des propos issus de ses fatales suspensions d'intelligence.

En vérité il était le contraire d'un suiveur de la mode, sans quoi il n'aurait pu porter un regard tellement lucide sur le monde actuel. Non, mais il avait quand même accepté sur Flaubert un jugement tout fait. Et cela à cause d'un très grave manquement, une contradiction fondamentale: il s'était établi spécialiste de l'intelligence mais n'était guère doué pour en faire la critique, la bêtise n'étant pas son fort.

En revanche Flaubert était littéralement fasciné par la bêtise, tout comme Caragiale. (On pourrait peut-être leur adjoindre Tchekhov). Et quelle fascination, quel envoûtement, quels inépuisables délices aussi bien que d'hyperboliques colères ne lui faisait-elle pas éprouver! „Héneaurmes”! Et quelles réjouissances ne tirait-il pas avec ses amis de la mythologie du Garçon, personnage non moins fabuleux que la Tarasque ou le Carnaval.

Mais remarquons d'abord que ce n'est pas la bêtise de Charles Bovary qui sollicite la curiosité de Flaubert, elle n'est pour lui qu'un phénomène matériel, comme un quelconque objet. Ni même celle de l'abbé Bournisien, encore que celui-ci détienne une autorité et représente, somme toute, une „idéologie”.

La bêtise ne l'intéresse qu'à partir d'un certain niveau de prétention: la bêtise sous l'espèce de la platitude, digne de figurer dans un Dictionnaire des idées reçues ou dans un sottisier.

Il n'y a pas que la bêtise, il y a aussi, au-dessus d'elle, la médiocrité, d'ordinaire plus délicate et partant plus vulnérable. La platitude est le propre des deux, mais si elle revêt, dans la bêtise, un caractère plutôt positiviste et

donc plus établi, elle a souvent, dans l'autre cas, un penchant pour „l'idéal” et „l'amour du beau”, choses plus vagues. C'est le rapport entre M. Homais et Emma Bovary: caractères différents, platitude commune.

Flaubert aurait tout aussi bien pu dire: „M. Homais, c'est moi”! mais il allait au plus pressé. C'est ce qu'on appelle sa „tentation romantique” qu'il s'agissait d'abord de dénoncer. C'est par ce penchant qu'on glisse le plus étourdiment dans l'emphase et le creux. C'est par là que la platitude s'euphémise et que l'illusion se conforte. On peut plus aisément se défendre contre sa propre bêtise, on peut en rire, la lucidité et l'humour sont ses anticorps. Il n'en est pas de même quant à notre propre médiocrité. D'abord, c'est plus malaisé de s'en apercevoir et infiniment plus décevant. Puis, elle se prête beaucoup moins à un rire franc, l'humour n'y est que d'un faible recours.

Homais est le sommet de la bêtise humaine, lequel sommet se devait absolument d'être scientifique. Dans toute la littérature universelle, il n'y a pas d'autre exemple plus parfait, plus décisif de la bêtise, de sa magnificence et de son venin. Les âneries que débite Homais sur ce ton péremptoire et railleur ne sont que l'aboutissement de certains points de vue et opinions que partageait aussi Flaubert, l'anticléricisme par exemple. Issu d'une famille de médecins, donc d'un milieu scientiste, d'esprit expérimentateur et positif (qu'il contrebalaçait par ses élans lyriques et aussi, par ailleurs, par son relativisme voltairien) il ne se trouvait pas au départ très éloigné de Homais, ce chef de file de la „gauche intellectuelle”.

Mais son relativisme le retient de pousser ces points de vue à leurs ultimes conséquences. Tout catéchisme idéologique lui répugne. Dans une lettre à sa nièce Caroline, il dit ceci: „Bref, je trouve le matérialisme et le spiritualisme deux impertinences égales” (Paris, le 23 mai 1868; les trois derniers mots soulignés dans le texte; *Correspondance* III, Pléiade, p. 738). Qui en dira autant, soixante ans plus tard? C'est Paul Valéry, lors d'une rencontre avec le père Teilhard de Chardin, en qualifiant de „deux thèses vaines”, le spiritualisme et le matérialisme (cf. *Œuvres* II, Pléiade p. 51). Ajoutons à cela cette phrase de Marguerite Yourcenar (dans son livre d'entretiens *Les Yeux Ouverts*): „... le matérialiste, par un curieux paradoxe, ignore cette chose immense et divine que nous appelons la matière”. Cette chose immense et divine est le thème final de *La tentation de Saint-Antoine*.

Un matérialiste conséquent est un idéologue, c'est-à-dire, quelqu'un qui ne peut qu'ignorer ce qui est divin; c'est le cas de M. Homais, et pas moins, en dernier ressort, celui de l'abbé Bournisien. (Remarquons en passant que ce duo d'idéologues composé d'un homme de l'art et d'un curé n'est pas sans précédent: voir le barbier et le curé dans *Don Quichotte*, le chirurgien et le pasteur dans *Hermann et Dorothea* de Goethe, etc.)

Flaubert n'était peut-être pas matérialiste, il penchait vraisemblablement pour une philosophie sensualiste sans pour autant l'assumer expressément. Dans une lettre à Louis Bouilhet, du 4 septembre 1850, il dit ceci, qui est crucial: „oui, mon ami, la bêtise consiste à vouloir conclure”.

Vouloir conclure, c'est d'abord être assoiffé de certitude et puis s'y précipiter, comme tout assoiffé. Or, s'il est possible de toucher instantanément juste par un raisonnement décoché comme une flèche, cela n'est, en revanche, jamais possible à la hâte. Mais en fait, ce n'est pas du raisonnement que se soucie l'assoiffé de certitude mais de la conclusion. On peut même dire qu'elle précède le raisonnement, ou que celui-ci n'est que prétexte à une conclusion.

La conclusion est un a priori pour l'assoiffé de certitude, c'est-à-dire pour l'idéologue. Toute idéologie n'est qu'un répertoire de conclusions. Car l'idéologie est toujours téléologique. Ce ne sont jamais les arguments d'un programme qui réunissent des partisans mais les conclusions; les alliances se fondent sur la base des conclusions adoptées (car elles ne se „tirent" point, elles „s'adoptent"). Qu'il s'agisse d'un livre, d'un article, de quelque ouvrage que ce soit on s'enquiert d'abord de savoir quelle en est la conclusion: si elle agréée, à la bonne heure! sinon on le voue au gémonies et c'en est dit!

L'idéologue ne supporte pas le doute; il lui faut la terre ferme; il n'a pas le pied marin. Immanquablement, il déteste Montaigne. Il est conséquent et généralement austère. Ses vues sont univoques: le vouloir conclure réduit la pensée au cliché et la morale au slogan. Le contraire de l'idéologue, c'est l'encyclopédiste, lequel est, en revanche, polytrophique et illimité; c'est l'impossibilité de s'arrêter à une conclusion, de parfaire la connaissance, de souscrire à une doctrine. Subissant l'attrait du complémentaire, de la différence, il parcourt une suite d'options provisoires. Son affaire est de connaître le plus de doctrines sans en épouser aucune, tout comme Don Juan n'épouse aucune de ses *mille é tré*. Flaubert était habité par cet esprit, naturellement éclectique mais nullement conciliateur, d'où ses contradictions, ses querelles, ses colères et ses rigolades. (Il faudrait remarquer que ceux qu'on appelle „les Encyclopédistes", Diderot, d'Alembert, etc., n'étaient nullement quant à eux des esprits encyclopédiques, car c'étaient des gens à conclusions, en dernier ressort des militants. Il faut par ailleurs remarquer aussi, rien n'étant ni pur ni absolu, que l'on peut, naturellement, en tant, qu'individu, avoir ses opinions, ses points de vue, ses préférences, voire sa foi, tout en étant comme attitude intellectuelle et vision du monde un esprit encyclopédique).

Le démon encyclopédique, lequel est celui de l'érudition, avait possédé Flaubert depuis *Smarh*, et les versions successives de *La tentation de Saint-Antoine*, à travers *Salammbô* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, sur lequel il mourut. *La Tentation* représente le déchainement effréné d'un donjuanisme des doctrines, des gnoses, des mythes et des thérapeutiques du monde alexandrin; si, comme je l'ai tout à l'heure suggéré, Flaubert avait probablement transféré a Homais, en les chargeant à l'extrême, certains caractères tirés de sa propre connaissance de soi, il aurait par ailleurs pu dire aussi: „Saint-Antoine, c'est moi", la dose d'autodérision étant cette fois-ci infime — néanmoins pas absente.

A l'instar de Don Quichotte qu'il aimait tant, Flaubert ne craignait pas le ridicule et pour peu qu'il en découvrit en lui-même, il était le premier à s'en amuser à ses propres dépens.

Son penchant naturel pour la connaissance et sa répugnance pour le vouloir conclure ne l'empêchaient pas de voir les embûches et les ridicules de l'encyclopédisme, en premier lieu la suffisance et la cuistrerie, entraves à l'acte de connaître et traits saillants de M. Homais, dont le répertoire de conclusions n'est composé que des blocages de cet acte. En second lieu, la compilation.

La compilation, parfois utilement vulgarisatrice mais plus souvent simple embouteillage de résumés et de fiches est le propre des savants dénués d'intelligence et d'esprit critique; c'est l'encyclopédisme des imbéciles.

Un livre sorti chez Grasset en l'automne 1990 porte ce titre: „*Bouvard, Flaubert et Pécuchet*". L'auteur, Roger Kempf, introduisant Flaubert dans

cette triplète avec les deux commis retraits, voulait faire entendre, ce qui du reste allait de soi, que ceux-ci sont issus de leur auteur par scissiparité.

De toute évidence Flaubert aurait derechef pu dire (au fond il l'a dit par le sujet même du livre et c'était le mot de la fin): „Bouvard et Pécuchet, c'est moi!" Les deux commis ne sont qu'un même personnage, la reduplication étant demandée pour l'effet risible, selon un modèle classique et assuré. Il fallait par ailleurs qu'ils fussent deux pour la vérification mutuelle de leur labeur et délibérer de façon suivie sur la matière et la méthode de leur vaste entreprise scientifique et expérimentale. Cette comédie intellectuelle, cette somme de la bêtise scientifique, cette dénonciation de l'outrecuidance encyclopédique, c'est la réplique donnée par Flaubert à son époque, en s'en gaussant à commencer par lui-même.

Valéry, dans ce même passage de ses cahiers où il déclare *Bouvard et Pécuchet*, „livre assez bête, comme son auteur l'était", ajoute: „Il fallait prendre non un couple d'imbéciles, mais faire voir la bêtise des plus grands, la bêtise de Pascal, celle de Kant, sur leur propre théâtre". (Cahiers II, Pléiade, p. 1075). Il résulte de cette critique que Valéry n'ignorait point qu'un génie peut aussi être bête, ce qui implique l'éventualité que lui-même n'était pas à l'abri de ce risque, ce qui, de sa part, n'est pas moins une preuve de modestie assez inattendue. Mais le thème de Flaubert n'est point cette banalité; son thème c'est la bêtise foncière et primordiale de l'être humain, y compris la sienne. S'il avait fait le choix proposé par Valéry, quel ton aurait-il du prendre pour déclarer: „Kant, c'est moi, Pascal, c'est moi"?

Ou bien, cette prémonition: „Paul Valéry, c'est moi!".

CREANGĂ ȘI „DIVINELE DETALII” (II)*

Cornel Regman

Înainte de a purcede la detalierea... detaliilor, o ultimă paranteză-pre-cizare. E vorba de chiar clarificarea noțiunii de *detaliu* aplicată operei literare, în concepția posibil mai largă a romancierului Vladimir Nabokov, dintr-un eseu al căruia am preluat fericita formulă a „divinelor detalii”.

Înțelesul pe care li-l dăm aici e decis *stilistic* și singurul pertinent pentru scrisul lui Creangă. Pentru celălalt înțeles, ne gândim că un prozator poate vedea în ele veritabile declanșatoare ale acțiunii, în speță ale intrigii, în care caz se poate vorbi de *detalii de invenție și de construcție*, mici găsiți epice ingenioase de felul celei la care a apelat Thomas Mann în *Buddenbrooks* când, pentru a sugera sfârșitul ineluctabil al micului Hanno, și prin el al întregii „dinastii”, în finalul romanului, recurge la un întreg capitol riguros științific consacrat evoluției bolnavului de tifos. Asemenea detalii de invenție cunoaște din belșug romanul *Răscoala*, frescă a răzmeriței țărănești construită din episoade de o oarecare autonomie prin care fluxul narativ-dramatic înaintează. Sunt detalii deosebit de sesizante care fac din roman, inegal în alte compartimente, opera de căpătâi a lui Rebreanu. Un înțeles înrudit pare a avea în vedere și un scriitor contemporan, Constantin Țoiu, în al său „serial” *Frepeleac*, când, vorbind de însemnătatea detaliilor în roman, se oprește la „amănuntul concret, acel resort trecut cu vederea, însă determinant, ce se întinde și se destinde brusc făcând intriga să propășească, ades cu surprize, ca viața”¹. Un astfel de „resort” ar fi la Creangă boțul de mămăligă „îmbrânzită” lăsat de Stan-Ipate pe teșitura din pădure „să fie pomană cui s-o nimeri”. Numai că resortul cu pricina, departe de a fi descoperirea lui Creangă, face parte integrantă din izvodul popular, unde — cum arată Ovidiu Birlea — apare când ca „pogace” sau simplă „coajă de mălai”, când ca „pipă” și în acest caz de-a binelea uitată. În schimb, tot atâtea detalii, meșteșugit înșirate, mai aproape de formula *Răscoalei*, sunt episoadele din *Amintiri*, care însă nu declanșează nimic, cel mult *se declanșează*.

Astfel de „declanșări” în suită, explozii mirifice de artificii care se urmează unele pe altele împinse de un resort invizibil, sunt și în *Fovești*, oricât acțiunea pare și este aici canonică, predeterminată de modelul folcloric. Pentru că, la Creangă, narațiunea înaintează prin tablouri, mai precis spus, ea organizează din loc în loc, pe firul basmului, veritabile spectacole circulare, înainte de a-și relua cursul în matca bine fixată. Povestea lui *Harap-Alb* împinge acest gust al popasului opulent până la forme care, dacă n-au fost recunoscute dintru început ca apanajul scriitorului cult, deplin original, cum se întâmplă aceasta la Slavici, la Eminescu, e numai pentru că unitatea de stil, puternica notă realist-țărănească, asimilând până și insolitul de certă sorginte

* Prima parte a acestui studiu a apărut în RITL nr. 3–4/1993, p. 217–233.

¹ Constantin Țoiu, *Frepeleac*, Ed. Cartea Românească, 1991, p. 50.

particulară, proprii acestor nuvele-povești, fac din eflorescențele întâlnite niște *evenimente în linie perfect firească*. Într-o atare viziune, care găsește că totul e „la locul său”, Harap-Alb era obligat să ajute roiul de albine derutate să-și afle un adăpost, dar nu obligat oricum, ci exact în forma detaliată de Creangă, considerată ca singura potrivită. Deși, dacă parcurgem una din versiunile orale ale basmului, aparținând întâmplător unui „povestitor talentat”, unde episodul cu pricina cunoaște o anumită dezvoltare, ne dăm seama că accentele pot fi distribuite cu totul diferit, greutatea căzând în ultimul caz pe expresia lirică a milei și solidarității cu cei în nevoie, în timp ce remediile — larg detaliate la Creangă — sunt tratate mai expeditiv². E ca și cum scriitorul ar fi intuit faptul că preocuparea pentru lucrul bine făcut, împinsă până la un fel de temeinicie *amoureuse*, e mai elocventă în împrejurarea dată pentru definirea eroului decât capacitatea exclamativă. E încă o expresie a litotei, specifică artei povestitorului, particularitate care, când nu acționează pe planul comicalui, ca subliniere a derizoriului conținut în aparența de măreție, sau doar normalitate, lucrează ca mijlocitoare a afectelor, în forma discreției.

Același interes pentru pictura de mediu îl întâlnim și în latura fantastică, chiar atroce. Cine a spus că povestitorul e insensibil la aspectele descriptive? Numai că la Creangă descripția e a unui întreg cadru funcțional, cu gestualitatea lui cu tot, care cuprinde și observarea minuțioasă a firii și obiceiurilor animalelor, și neobișnuitul unor scene de basm prezentate în materialitatea lor pură și de aceea și mai sesizantă. Ivirea cerbului fantastic, cel cu ochi otrăvit, e dintr-acestea: „Și, când pe la amiază, numai iaca ce aude Harap-Alb un muget înădușit: cerbul venea boncăluind. Și ajungând la izvor, o dată și începe a bē hâlpav la apă rece; apoi mai boncăluiește și iar mai bē câte un răstimp, și iar mai boncăluiește, și iar mai bē, câte un răstimp și iar mai boncăluiește, și iar mai bē, până ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărână după cap, ca buhaiul, și apoi, scurmând de trei ori cu piciorul în pământ, se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc, mai rumegă el cât mai rumegă, și pe urmă se așterne pe somn, și unde nu începe a mâna porcii la jir”. După descăpățănare, sângele cerbului „odată a și-nceput a curge gâlgâind și a se răspândi în toate părțile, îndreptându-se și năboind în groapă peste Harap-Alb, de cât pe ce era să-l înce [. . .] Dar Harap-Alb tăcea molcum și de-abia își putea descleșta picioarele din sângele încheag, care era mai-mai să umple groapa”. Inutil a ne mai mira că în versiunea populară episodul e tratat de tot sumar, deși hiperbolic: „Iacătă aud zmeu forăind acolo puternic, să scutura pădurea! [. . .] Ii, zmeu să pomești cu capu tăiat! Să svârgoli încoși, doboră copașii, să zvîrgole înt-altă parte, doboriă pădurea!” (*op. cit.*, p. 285)

² Să se compare textul lui Creangă, reprodus într-un capitol anterior, în care singurele apeluri la afect ale eroului, intermediare prin povestitor, se reduc la „i se face milă de dânsese”, „aflându-se cu părere de bine despre asta” și (în finalul scenei) „multămit în sine pentru această facere de bine”, cu podidirea de milă a lui „Arap-Alb” din versiunea lătrănelui Vinca Luca din Cerișor — Hunedoara (cf. Ovidiu Birlea, *Poveștile lui Creangă*, p. 275): „O, sărașele, betele goanje — zăse — cumi stau iele șumelit'e aicea — zăse — uie să le găsăse io on loc să le-adăpostez io p-aștea, ca să trăiască și iele!”; în acest timp, partea aplicativă, desfășurată la Creangă într-o veritabilă demonstrație de etnografie, apare la hunedorean — cu toate că „saturată” în privința atingerii scopului — rezumativă până la indigență: „E, să uită iel încoși, să uită-ncolô, vede-o butorcă-acolô uieva. Să dede iel și scopsă brîșeguța lui, brîșeaga care o ave iel, și zgâmăi-m butorcă și făcu acolô în butorcă o uolă mare și să dusă și scutură goanjele și le băgă-m butorca aia și le dusă prim pădure mai afund, și le-așază acolo”.

Detalii de *invenție* și de *construcție* — cum le-am numit — se găsesc în toate poveștile lui Creangă, mai ales în cele „nuvelistice” precum *Fovestea lui Stan Pășitul*, *Capra cu trei iezi*, *Soacra cu trei nurori*, *Povestea porcului*, și, evident, *Fovestea lui Harap-Alb*, în care autorul își face timp să observe raporturile umane, cele de într-ajutorare și solidaritate, dar și cele de adversitate, de la simpla ciondăneală între fărtați, până la proiectul crâncen de răzbunare, care alimentează din loc în loc intrigă cu noi și noi dezvoltări bine rotunjite.

Până una-alta, să dăm satisfacție și observației lui Constantin Toiu privitoare la funcționalitatea „detaliilor de intrigă” în narațiunea lui Creangă, evocând o scenă din *Fovestea lui Stan Pășitul* care conține efectiv un atare detaliu ce-și va lămuri rostul abia o dată cu desfășurarea acțiunii, bineînțeles, asociat unui gras efect comic. E vorba de misterioasa raită pe care o dă diavolul în culpă, viitorul Chirică, pe la talpa iadului, înainte de a pleca pe pământ să-și ispășească pedeapsa hotărâtă de Scaraoschi. De fapt, tot împăratul dracilor îl trimisese să constate *de visu* cam ce-ar mai fi de lipsă la respectiva temelie. Finalul basmului aduce cu sine și dezlegarea enigmei: baba, ce-și face apariția în acțiune în calitate de codoasă, se va dovedi chiar piesa trebuitoare pentru consolidarea infernalului edificiu, mod de a se confirma zisa: baba — talpa iadului.

Să ne întoarcem însă la ceea ce numeam *detalii stilistice*, acele detalii de la nivelul frazei sau, cel mult, al perioadei. Aceasta presupune implicit să revenim la Tudor Vianu, cel dintâi care a subliniat rolul decisiv al verbului în construcțiile lui Creangă, atunci când a vorbit de „evocarea scenelor de mișcare în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni”. Mai puțină dreptate avea stilisticianul când disjungea între „mijloacele individuale” ale povestitorului și „mijloacele tipice”, cele dintâi (printre ele chiar această preeminență a verbului) anevoie de izolat din context, ba chiar amenințate, după opinia savantului, să fie „mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește”, elemente care — se recunoaște totuși — sunt „mijloacele unui artist individual”. Căci despre fuziunea ce se realizează între astfel de „elemente generale”, nu altele decât „zicerile tipice”, și ceea ce ar fi să fie „mijloacele individuale” propriu-zise, autorul *Artei prozatorilor români* nu ne spune prea multe, ba e chiar tentat să îngusteze el însuși aria potențelor expresive ale scriitorului când hotărăște că „Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii”. Deja numai faptul că scriitorul se slujește cu ingeniozitate, niciodată mecanic, de virtuțile metaforice ale „zicerilor” pentru nevoile lui de plasticizare, spune foarte mult despre originalitatea artei sale. Dar în acest proces de fuziune, „zicerea” nu doar strălucește de o viață nouă în montura asigurată de povestitor, ci participă funcțional, ne-muzeistic la desfășurarea acțiunii. Câteva situații am întâlnit și până aici. Una ne reține cu deosebire, căci e bizuită pe o savuroasă dublă translație. Ne gândim la episodul cu cerbul fabulos care, după un întreg ceremonial de culcare, „se așterne pe somn și unde nu începe a mâna porcii la jir”. Despre fantasticul adus de Creangă la nivelul ogrăzii și îndeletnicirilor țărănești s-a mai vorbit. Aici însă localizarea și antropomorfizarea sunt împinse și mai departe, îmbrățișând simultan reacțiile tipic umane, cum ar fi banalul sfiorăit, și sfera reprezentărilor țărănești caricaturale despre actul în cauză, devenit în limbă obiect de „zicere”. O dezlegare întrucâtva asemănătoare oferă scriitorul în scena cu ursul din grădina cu sălăți, nar-

cotizat de sfânta Duminecă. Ne aflăm în fața aceleiași indicații stilistice conform căreia *situarea în concret și firesc* a devenit principiu sacrosanct la Creangă, concretul acesta înglobând și ceea ce au pământesc, robii trupului, ființele fabuloase, monștrii și sălbăticiunile imaginației. Sintagmelor și expresiilor populare le revine tocmai rolul de a concretiza neostentativ, cu o nuanță de familiaritate comică, în fața căreia cedează până și alteritatea cea mai rebelă. Despre cerb aflasem, chiar mai înainte de a se arăta, că obișnuiește să-și prelungească siesta, dormind, „*cât un beiu*, până ce asfințează soarele”. Cât despre urs, acesta își face apariția „cu o falcă în ceriu și cu una în pământ, mornăind înfricoșat.” Ceea ce nu-l împiedecă, odată ajuns la fântâna cu apă dreașă să înceapă „a bea lacom la apă și *a-și linge buzele* de dulceața și bunătatea ei. Și mai stă din băut și iar începe a mornăi; și iar mai bea câte un răstimp și iar mornăiește, până ce, de la o vreme, încep a-i slăbi puterile și, cuprins de ameteală, *pe loc cade jos și adoarme mort, de puteai să tai lemne pe dânsul*”. La rândul-i, monstruosul, de preferință plasat sub semnul grotescului, e perceptibil până și în consecințele sale, care, chiar când sunt „terifiante”, rămân în esență comice și familiar-caricaturale tot prin efectul expresiilor cu acțiune antropomorfizatoare. Caracteristică e prezentarea lui Gerilă, cel cu „urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate” care au dat idei caricaturiştilor din presa politică de mai târziu; „dihania” e mai mult decât de râs de „spăriet”, chiar când, datorită prezenței sale inospitaliere, viața din preajmă are de pătit: „Și dac-ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prinprejur *îi țineau hangul*: vântul *gimea cu un nebun*, copacii din pădure se *văicăreau*, petrele *țipau*, vreascurile *țuiiau* și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară vererile, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, *sufiau în unghii și plângeau în pumni*, blestemându-și ceasul în care s-au născut”.

Împotriva, așadar, a temerii lui Tudor Vianu că elementele originalității lui Creangă ar putea fi puse în umbră de mijloacele sau elementele „generale” preluate din vorbirea și înțelepciunea poporului, se vedește că arta lui se manifestă plenar, fără nici o știrbire, în chiar modul și actul valorificării acestor resurse. Aceasta se întâmplă atât în cazul ghirlandelor de „ziceri” sau al focalizării lor într-un punct de maximă intensitate, ceea ce probele oferite au putut demonstra, cât și în situațiile în care, folosite una câte una, expresiile devin mijloace de plasticizare, detalii ce conferă frazei carnație, o fac — cum spune Vianu — „musculoasă”. Că expresiile acestea sunt în imensa lor majoritate chiar verbe, verbe — metafore, sau că sunt de obicei introduse printr-un verb pe care-l nuanțează (deși ar putea funcționa și ca atribute pe lângă substantive, dar mai ales ca nume predicative), iată o trăsătură nu greu de dovedit. Cerută de nevastă de la părinții ei de către între timp înstăritul Stan, fata pe care o plăcuse la joc îi este dată de aceștia „*cu mânici largi*”, cu o încuviințare în care se citește mai mult decât simpla măgulire. Carul lui Dănilă Prepeleac era „*de haimana*”, prăpădit din cale-afară. „*Nu te împuțina cu inima*”, își incurajează moș Nichifor clienta, înfricoșată de posibila ivire a lupului. „*Asta pică de coapță*”, se miră prefăcut harabagiul, constatând, în linia unor ghinioane programate, absența securii. Atributul, la rândul lui, se traduce cu naturalitate în expresie: ezitant, „*Ipate, cu un gând să se ducă și cu zece nu*”. Expresia „*a da chior peste cineva*” e o preferință a lui Creangă, căci o întâlnim folosită de câteva ori, ca de altfel și „*a se întrece cu didiochiul*”, care prin sens atrage automat penalizarea pentru cel în cauză: amendatorul,

într-un caz, îl „*va umple de bogdaprosti*” (*Fata babei*...). Sunt preferate expresiile care indică mișcări bruște, sumare, smucite, cu o nuanță comică. Cucoșul din *Punguța cu doi bani* „*dă o bleandă* lespezei de la gura cuptorului”, popa Oșlobanu depășește orice închipuire în materie de *sans façon* liturgic: el „*pomeneste la hurtă* [de-a valma, n.n.] pe monahi și ieromonahi, pe stariți și mitropoliți și pe soțiile și copii lor, *de le mergea colbul!*”. „*A-i face pe obraz*” cuiva, sugerând gânduri de răzburare, este de asemenea o expresie preferată ca și „*a da prin băț (ca câinii)*” de neastâmpăr sau obrăznicie. „*A se duce împușcal*” (de usturime) e ceea ce i se întâmplă lui Scaraoschi încăput pe mâinile lui Ivan. Împăratul dracilor mai fuge și ca „*tăunul cu paiul*...” Duritatea e cuprinsă, metaforic sau nu, și în verbe de acțiune fără nici o complinire: același Ivan *se stropșește* la Vidmă și *se răcăduiește* la draci, pe care îi răfuia bine, „băbătia” lui moș Nichifor începuse a *scârțâi*, nurorile babei *se lehămetiseră* de gura ei, ea „*rodea* în nurori cum roade cariul în lemn”. În final, acestea se răzbună: „*luară pe babă de păr și-o izbiră cu capul de păreți până i-l dogiră*”. Chiar lucruri mai delicate, cum ar fi pornirea unei căsătorii, găsesc expresii inadecvate, stângace, candido într-un fel, pe potrivă nededării protagonistului cu respectivelor domenii. E cazul lui Stan, convins că și-a găsit perechea potrivită: „*Eu gândesc s-o pornesc pe treabă*...” A-l da pe Nică mai departe la învățătură (viitor sprijin pentru numeroșii frați mai mici) se cheamă în limbajul plastic-brutal al lui Ștefan a Petrei a-l „*zburătăci*”: „*trebuie să căutăm a-l zburătăci, căci nu se știu zilele omului!*” Senzațiile „negative” de neplăcere, inconfort, strâmtorare, cele organice de foame și sete etc. găsesc și ele în repertoriul popular expresii pe măsură: Flămânzila și Setila „*așteptau cu neastâmpăr, fiind ruști în coș de foame și de sete*”. Împăratul „*fi asculta cu dezgust și numai înghițea noduri*”. În vizitele periodice la rai ca să raporteze despre isprăvile sale, „*Vidmei*” — nu alta decât Moartea — „*când știa că are să deie peste Ivan, i se tăiau picioarele și-o strângea în spate de frică*”. În prima parte a *Amințirilor*, evocarea nereușitei la „*procitanie*” a lui Nică, asociată perspectivei de a lua contact cu „*Nicolai, făcătorul de vânătăi*”, e prilejul unui bogat mănunchi de expresii sugerând reacții de mânie și nerăbdare: „*Și unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mânios*... Și mă uitam pe furis la ușa mântuirii și *tot scăpăram din picioare*, așteptând cu neastâmpăr să vie un lăinic de școlar de afară [...]; *și-mi crăpa maseaua-n gură* când vedeam că nu mai vine”...

Comparațiile — cum se poate bănuși — sunt și ele din sfera reprezentărilor comune, mai aproape de niște expresii: „*banii nu se culeg de la trunchiu, ca surcelele*”, socotește același Ștefan a Petrei, îndoită dacă să cheltuiască sau nu cu învățătura lui Nică. Fata babei „*slută, leneșă, făfnoasă, rea la inimă* [...] *se alintă cum s-alintă cioara-n laț*”, iar duminicile și sărbătorile, „*era împopoțonată și netezită pe cap, de parc-o linsese viței*”, în vreme ce „*gura babei umbla cum umblă melița*”. Spânul devine odios prin purtarea lui, încât „*Fetele împăratului*... priveau la verișor... *cum privește cănele pe mătă*, și li era drag *ca sareu-n ochi*”. Lui Ochilă lucrurile i „*se arată găurite ca silișca*”, iar Păsărilă, cu „*un vrav de paseri dinainte*”, „*ospăta dintr-însele cu lăcomie, ca un vultan hămisit*”. La semnalul lui Ivan „*diavoli odată încep a se cărăbăni unul peste altul în turbincă, de parcă-i aducea vântul*”. Un alt drac, cel din *Povestea lui Stan Pătitul*, după ce examinează talpa iadului „*să vadă ce lipsește*, [...] *iese iute ca scântea* și se tot duce înainte la slujbă”. De harnic ce era, Stan „*nu mai sta locului, cum nu stă apa pe pietre*”. „*Am să te iau cu mi-*

ne și-i trăi pe lângă noi *ca banul cel bun*" — o asigură nevasta lui Stan pe intriganta babă rămasă fără adăpost după ce și-a pus foc casei. Dracii în turbinca lui Ivan „*se zbăteau ca peștii în vârsă*". Iedul cel cuminte „*se vâra iute în horn și, sprijinit cu picioarele de prichiciu și cu nasul în funingine, tace ca peștele și tremură ca varga de frică*". Comparația e reluată peste o pagină, cu o nuanță glumeț-sinistră: „*tăcea molcum în horn cum tace peștele în borș la foc*". „Nu ne era a învăța, *cum nu-i e cânelui a linge sare*", recunoaște eroul Amintirilor devenit „dascăl” fâlticenean. Și tot el, povestind mersul de tot răsul la Iași cu moș Luca harabagiul: „... smârtoagele lui de cai erau vlăguți din cale-afară, și slabi, și ogârghiți *ca niște mâți de cei leșinați*, nu zmei, cum zicea mama". Făt-frumos, înștiințat de credinciosul său despre prezența în preajmă a soției pribege, „pe loc a tresărit, *de parcă i-a dat inima dintr-însul*". (P.P.) Ultimul exemplu e chiar o expresie-comparație, ca de altminteri și cele ce urmează. Fata cea harnică întâlnește în cale „o cățelușă bolnavă *ca vai de capul ei și slabă de-i numărăi coastele*". De târaboii lui Ivan, oamenii boierului, treziți cu noaptea-n cap, „*dau chiori unul peste altul de parcă aveau orbul găinilor*". În relația cu Spânul, Harap-Alb „vede el bine unde merge treaba, *că doar nu era din butuci*". Despre Moș Nichifor aflăm că „*fugea de căraușie de-și scotea ochii*".

Intensitatea conținută în verbele urgenței se împacă de minune cu comparația populară, până la a realiza cu aceasta un fel de simbioză: „Căci lupului *ii scăpărau ochii și-i sfârâia gâttelej* de flământ ce era. *Și nici una, nici două, hă!* pe ied de gât, *ii retează capul pe loc și-l mănâncă așa de iute și cu așa poftă, de-ți părea că nici pe-o măsea n-are ce pune*". Uneori, dimpotrivă, ingeniozitatea zicerii se îndepărtează de drumurile bătute. Harap-Alb se înfățișează sfintei Dumineci „cufundat în gânduri și galbăn la față *de parcă-i luase pânza de pe obraz*". (Un orașean ar zice: „culorile"). Smarandei i se atribuie această comparație care ne mută în sferă insolită a portretizării de bălci, strămoașa fotografiei: „Ia, privește-i cum stau treji și se uită țintă în ochii noștri, *parcă au de gând să ne zugrăvească*". Neașteptată e și comparația lui moș Nichifor menită a echivala, pe un plan direct opus, superlativul unei calități. „E o frumusețe afară la câmp, *de turbă haita*", se extaziază el, sau mai degrabă mimează extazul în fața clientei cărăia urmărea să-i inculce starea de „răpire”, de „transport”.

Și fiindcă suntem la acest capitol al neașteptatului în materie de folosire a expresiilor-comparații, să urmărim și cele câteva situații în care naratorul sau personajele sale se dedau unui exercițiu de decompoziție și analiză a expresiilor, în plin proces al spunerii, creând prin aceasta un ciudat efect de dublare în oglindă, de atribuit negreșit unei inițiative de atelier. De fapt, ne-am mai întâlnit cu procedeul acesta în cazul câtorva proverbe a căror semnificație, dar și substanță verbală erau în fel și chip răsucite de Creangă pentru nevoile sale aluzive. În *Capra cu trei iezi*, mama-capră se răzbuună și cu vorba pe cumătrul vinovat jonglând cu o rară dexteritate — aproape savurând ocazia — cu componentele binecunoscutului proverb „Lupul își schimbă părul...” O plăcere aparte își face și naratorul de a parafraza, prin dezvoltări epice și răsuciri agrementate cu „citate”, sensul altei ziceri, atunci când compune (în finalul poveștii *Fata babei*...) acest vesel spectacol: „cucoșii cântau acum pe stâlpii porților, în prag și în toate părțile, iar găinile nu mai cântau cucoșește la casa moșneagului să mai facă a rău; c-apoi atunci nici zile multe nu mai aveau”. Și ca și cum atâta n-ar fi fost de-ajuns, ultimele rânduri vin

cu o nouă încărcătură de expresii „analizate” epic, ca un fel de memento crud-hazliu al moliciunii dovedite de moșneag în căsnicia lui cu baba: „Numai atâta că moșneagul a rămas *pleșuv și spetit* de mult ce-l *netezise* baba pe cap și de *cercat* în spatele lui cu *cociorva dacă-i copt mălaiul*”. Un angajament, vai, prea repede uitat de eroina titulară din *Soacra cu trei nurori* este pe larg detaliat: „baba își luă cămeșa de soacră, *ba încă netăiată la gură*, care însemnează că soacra nu trebuie să fie cu gura mare și să tot cârtească de toate cele”. La sugestiile care îndemnau la temperanță, soacra răspunde prompt cu ziceri cinic interpretate după bunul plac: „chiar în acea zi, cătră sară, *baba începu să puie la cale viața nurorii-sa*. Pentru babă, *sita nouă nu mai avea loc în cuiu*. ♦ *De ce mi-am făcut clește? ca să nu mă ard* ♦ zicea ea”. Constatarea despre lucrul nefăcut la timpul său, bunăoară însurătoarea, devine pentru Stan, poet ce se ignoră, prilejul unei „correspondențe” în cea mai puțin scontată manieră lirică: „Dacă nu m-am însurat eu când am fost de însurat [...] *Nu vezi că a trecut soarele de-ameazi*...” Altă dată, în schimb, prelucrate de narator pentru trebuințele sale, zicerile vădesc preferințe pentru zona dialectal-argotică, dezvoltând subânțelesuri pe măsură: „Câteodată numai, când prin dreptul crășmei *te făceai niznai* și nu știai să *potrivești din gât* pe moș Nichifor, *nu-l prea vedeai în cleji buni*”... Popular-argotice, dar mai ales gras-rabelaisiene, stârnind senzorii, angajând comportamentul, sunt și atributele găsite unui anumit vin: „... și numai iaca li se aduc... 12 buți pline cu *vin de cel hrănit*, de care, cum bei câte oleacă pe loc *ți se taie picioarele, îți steclesc ochii în cap, ți se încleic limba în gură și începi a bolborosi turcește, fără să știi bechiu macar*”.

De parcă presimțea că segmentul descoperit până aici, care face bucuria cercetătorilor limbii, nu e în măsură să convingă plenar asupra originalității sale în materie de concretizare și plasticizare, Creangă își dublează aportul — ce spunem? și-l triplează! — cu acea parte peste care (rămânând fidel moștenirii, dar bucurow de a o fi sporit) se poate socoti unicul nedisputat stăpân. Sunt „mijloacele individuale” de care amintea Tudor Vianu, dar pe care le căuta mai degrabă în sfera prestabilită a procedeelor literare, considerându-le prea puțin în calitatea lor de constituenți la nivelul frazei, în chiar punctul transmutării senzației în cuvânt. De altfel, stilisticianul nostru și vedea un progres al cercetării în mutarea accentului de pe „puterea lui [a lui Creangă] de a-și reprezenta vizual oamenii și lucrurile observate altă dată”, la care, după opinia sa, ar fi redus „primii comentatori” arta scriitorului, pe „valorile acustice ale cuvântului” (ritm, clauzule, „frumoasă cadență” etc.). Dar „primii comentatori” — în speță Nicolae Iorga, din care se citează — vorbeau mai în genere despre „predominarea concretului” și invocau „senzațiile”, nu strict vizuale, ci privindu-le oarecum în globalitate (de vreme ce alături de „bogăția de culori” apare și „lămurirea de contururi”, operație la care participă mai mult de un singur simț), „gata” cu toatele „să ieie trup sub condei”.

Și în primul rând, desigur, reacțiile de mișcare, dinamice, la care se opri-se și Vianu fără să insiste, reținând de predilecție scenele „mari” (fuga prin câneapă a lui Nică, urmărit de mătușa Mărioara) și mai deloc componentele. Ca acele viețuitoare pânditoare, cărora staticul nu le spune mare lucru, dar pe care mișcarea le însuflețește brusc, Creangă prinde în obiectiv cu deosebire gestul, cu o acuitate și promptitudine pentru care mulți scriitori moderni, dedați și îmbogățiți cu tot ce tehnica audiovizualului le-a oferit și le oferă, pot să-l invidieze. Încă o dată, nu e descrierea ca atare, pentru care povestitorul 1

n-are loc în narațiunile sale, rezervând-o, atunci când totuși o practică, pentru preambururi și intermezzo-uri liric-expozitive și chiar expoziționale. E, în schimb, notația, din care și profesioniștii epicului fac arma lor preferată: un gest, o nuanță, un detaliu capabile să anime fraza, s-o smulgă din mecanica narativității. Pe acest plan, între nemțeanul Creangă și neamțul Thomas Mann nu aflăm nici o deosebire de esență, atâta doar că autorul *Alteței regale* (carte care ne stă întâmplător la îndemână) știe să scoată maximum de efect plastic din ochirile sale, confirmând prezența în propria-i persoană a unui împătimit al observației: „Ecluza de sus, de lângă podul de lemn era închisă; albia brațului de apă era secată și plină de prundiș. Perceval, a cărui *primă criză de lătrat se potolise, sărea arcuit* peste ea, *incolo și-ncoace*, sau alerga în fața cailor, *asa cum aleargă câinii, strâmb*”³. Să-l urmărim însă și pe Creangă, care, la rândul-i, nu-l scapă din ochi pe Chirică, înfățișându-l într-o notație comportistă, ca și cum acesta trebuie să treacă un test al vredniciei în fața lui Stan: „Băietul *se pune ciobănește într-un genunchiu, imbucă răpede ce imbucă* și apoi se duce după trebi”.

În *Amintiri*, detaliul surprins uimește cu atât mai mult cu cât urgența momentului narat s-ar fi putut la o adică dispensa de el: „Mătușa, nu știu cum, se încâlcește prin cânepă, ori se împiedică de ceva, și cade jos. Eu, atunci, *iute mă răsucesc într-un picior, fac vreo două sărituri... mă așvârl peste gard de parcă nici nu l-am atins, și-mi pierd urma*”. La fel de exact sugestivă e descrierea atitudinii țiganilor în așteptarea mâncării, în episodul cu pupăza: „Cântau acum *îndrăcit* pe ogor, *șezând în coada sapei, cu ochii pînjenii de-atât uitat...*”

Epitetele sunt nu numai sugestive, dar și trainic-exacte, mai precis, sunt sugestive pentru că sunt *de acolo*, de neclintit. În *Ivan Turbincă*—spre a da un exemplu — acestea, alături de metafore și comparații, realizează o veritabilă colonie sudată în care totul concură să scoată în relief reacțiile lui Ivan și, implicit, „personalitatea” lui. Obişnuința cu „vodchi” i-a dat ostaşului liberat un fel de rigiditate lemnoasă, suprapusă peste reflexele inculcate de lungii ani de militarie. De aceea la vorbă e „dârz”, la mânie „tulburat” sau „cam zborşit”; ameţit, el umblă „mătăhăind în toate părţile”, „şovăind când la o margine de drum când la alta” și „bădădăind ca un nebun”. Grăbit nevoie mare să verifice puterile turbincii, el „apucă peste câmpi de-a dreptul” spre curţile din zare. De osteneală, în casa vizitată de draci unde e găzduit, „s-a tologit așa, îmbrăcat cum era, pe un divan moale ca bumbacul” și a început „a trage un somn de cele popoşti”. Deşi capturase pe însăşi Moartea, el leagă turbina „cu nepasare și o anină într-un copac”.

În *Amintiri*, mai mult chiar decât în *Povești*, comparația și metafora, notația în genere ca mijlocitoare ale unor reacții de mișcare capătă prin tehnica narării direct asumate, cu povestitor implicat și nu doar mimat, și prin „jucarea” aluzivă a sensurilor cuvântului un rol determinant, hotărând de fapt „hazul” — farmecul — povestirii. Metafora-litotă din citatul ce urmează e chiar măsura acestui „haz” constituit din gest (repezițiune a mișcării, cerută de circumstanță) și totodată dintr-un fel de fereală țărănească tradusă ca improvizatie în toate cele ce privesc actul îndestulării: „— Gata, bunicule, hai-dem, zisei, *necăjindu-mă* cu niște costițe de porc afumate și cu niște cârnați fripți, ce *mi-i pusese mama dinainte*”. Printr-o personificare-litotă e „prins”

³ *Alteța regală*, Ed. Eminescu, 1974, p. 276. Traducerea aparține lui M. Isbășescu.

și satul Broșteni, sediul școlarității lui Nică: „Și satul Broșteni fiind împrăștiat, mai ca toate satele de la munte, *nu se rușina* lupul și ursul *a se arăta* ziua-meaza-mare prin el”. O dublă comparație introduce diformitatea, sugerându-i dimensiunile grotești: părintele Dumitru de la Pârâul Cârjei „avea o gușă *cât o ploscă de cele mari* și *gârâia* dintr-însa ca *dintr-un cîmpoiu*”. Când comparația se servește de termeni sau forme regionale în ambele registre, efectul caricatural iese sporit: dascălii adunați pe câmpul Socolei erau „unia mai tineri, iar cei mai mulți cu niște *târsoage* de barbe *cât badanalele* de mari”. Furia oarbă e mijlocită printr-o comparație animalieră figurând însuși procesul paroxistic: „Oșlobanu, prost-prost, dar să nu-l atingă cineva cu cât e negru sub unghie, *că-și azvârle țărna după cap, ca buhaiul*”. Colegul Trăsnea, ocupat cu asimilarea gramaticii, e ascultat de Nică, aflat pe post de corepetitor: „Iar el închizând ochii, răspundea iute, iute și mornăit, *cum cer calicii la pod*”. Personificarea (metonimie sau sinecdocă) se face remarcată atât prin gestică energetică cât și prin elocvente reprezentări „locale” iconice ale umilității. „Însă peste noapte a și dat holera peste mine și *m-a frământat* și *m-a zgârcit* cârcel”. Sau: „Și mulțumită Domnului, părinții noștri aveau de unde, *căci sărăcia nu se oploșise încă la ușa lor, pe când știu eu*”. Mai rar, metonimia e folosită de narator pentru a exprima un superlativ, un *nec plus ultra* al intensității afective: „Și de *m-ar fi bătut* mama cu *toate gardurile*, ... tot n-aș fi rămas așa de umilit în fața ei, ca atunci când m-a luat cu bineșorul”. Mișcarea ca fenomen fizic rămîne totuși preferata imaginilor povestitorului preocupat să înregistreze procesul în ambientul și derularea lui: „Ne suim pe munte, la deal de casa ei, — își amintește fostul școlar al Broștenilor — câte c-o bucată de răzlog în mână, și cum curgeau pâraiele *grozav*, mai ales *unul alb cum îi lăptele*, ne pune dracul de urnim o stâncă din locul ei, care *era numai înținată*, și unde nu pornește stâncă la vale, *săltând tot mai sus de un stat de om*; și trece prin gardul și prin tinda Irinucăi, *pe la capre* și se duce drept în Bistrița, *de clocotea apa*”. Fragment în care forma populară „unde nu” urmată de verb și precizarea: „*pe la capre*” (stâncă ținând să „viziteze” în drumul ei caprele!) se adaugă comic-expresiv celorlalte mijloace de potențare a efectului. Vinul de Odobești avea, se pare, calități aparte pe vremea lui Creangă, tăria lui manifestându-se cât se poate de dinamic: „Cât ai bate din palme, ni s-a înfățișat cu o cană mare de lut, plină cu vin de Odobești; și turnând prin pahare, *săreau stropii de vin de-o șchioapă în sus, de tare ce era*”. Arta fugii și a dansului sunt domenii predilecte, copios reprezentate în *Amintiri*. În relatarea fugii de la scaldă, în pielea goală, zicerile din graiul obștesc fac casă bună cu găsirile artistului pasionat de cinetică. . . . „le-am lăsat și eu pe fete să râdă, până li s-o duce gura la ureche și pândind vreme pe când sed ele plecate [...] *jac țuștiu!* din baltă ș-o ieu la sănătoasa; și așa fugeam de tare pe prund, de *sărea petrele, pe care le stârneam cu picioarele, cât mine de sus*”. Că dansul — jocul — e ritm, iată o evidență de care fraza lui Creangă, relatând despre prinderea în joc a dascălilor și a popii Buligă în casa lui Pavel ciubotarul, se umple până în ultimele resorturi; rostirea devine spontan și, am zice, prin contagiune trepidată ritmată: „Apoi popa zvârle potcapul deoparte și la joc de-a valma cu noi, de-i *pălălăiau pletele*. Și *tragem un ropot, și două, și trei*, de era cât pe ce să scoatem suflul din popă. Și așa l-am vlăguit, de-i era acum lehamite de noi”. Nu mai puțin ropotitor e jocul dascălilor la „cinstita crăsmă” cu vin bun și crăsmăriță frumoasă: „De la o vreme, prinzând moș Bodrângă la curaj, să nu înceapă a cânta din fluier o Corăbiască *de cele frământate?*”

Și așa o *ferbeam* de tare, *de nu ne ajungea casa și dam chiorăș* prin fasole, prin mazere și bob, și sâmbânța de cânepă se *făcea oloiu*, pârâind sub talpele noastre". Hiperbola de pe acum vizibilă e, s-ar putea spune, de rigoare în astfel de cazuri și chiar metaforele (verbe la modul intensiv) capătă o tentă vesel-hiperbolică. Mai ales când scena se mută din nou în casa cu dascăli în gazdă, cu rezultate la fel de nescontate: „jucam până ce *asudau podelele și ne sdreau talpele de la ciubote cu călcăie cu tot* [...] Și din pricina lui Pepelea de moș Bodrângă, *Pavel mai nu le putea dovedi din cârpit*, ba și el, uneori, *sărindu-și din minți, își rupea ciubotele ferșeniță*, jucând împreună cu noi".

Dacă filmul prinde mișcarea, accelerația, împins la forme hiperbolice, în schimb statuara s-a specializat la Creangă în a surprinde, într-un gest „veșnic”, uluirea comică a personajelor, stupefierea sau surpriza mută: „Iară boierul, mai văzând și aceasta, a *încremenit cu mâinile subsuori*, uitându-se la dânsul cum se ducea”; „iar țăranul, făcându-și cruce, a *rămas cu gura căscată, fără să blestească un cuvânt*"; „Femeia lui Ipate, când a mai văzut și asta, numai i s-a *înceștat gura și a înghețat de frică*".

Unele indicații de gest sunt ale comediografului doritor de exactitate expresivă și ușor pot fi imaginate în paranteză, în vecinătatea replicii: „— Așa, cumnată dragă, zise mătușa Măriuca, *strângând cu nedumerire din umere, când se pune la masă*". Sau „Degeaba te mai sclifosești, Ioane, răspunse mama cu *nepăsare* [...] Apoi cheamă pe tata și-i zise *hotărâtor*"...

„Bogăție de culori” în toate acestea nu se prea vede, ce-i drept (și aici fi dăm dreptate lui Vianu), afară numai de cazul în care prin „culori” Iorga înțelegea orice mod al plasticității afirmate. În schimb, e frecventă, cum s-a putut vedea, înregistrarea gesticii și a proceselor și deosebit de marcată preferința pentru notarea operațiilor și a tehnicilor de tot felul, unele din ele de-a binelea neobișnuite, în cadrul îngăduit de oralitate. Și totul dispus pe o scală care începe cu metaforele dintr-un verb (băieții lui Dănilă „încep a *curge* toți, care dincotro cu blestemurile părințești în mână”, ragile, piepteni și alte unelte scârmănătoare), până la vaste perioade în care procesele descrise dau pe față nu numai o plăcere a inventarierii, prilej pentru substantive de a prelua temporar conducerea, dar și veritabile „caiete de sarcini” cu menționarea operațiilor ce se impun „Casa cea de aramă, *înfocată așa de strașnic* de cu sară, era acum toată numai un sloi de gheață, și nu se mai cunoștea pe dinafară nici *ușă*, nici *ușori*, nici *gratii*, nici *obloane la ferrești*, nici *nimica*". Slujitorul venit „să măture scrumul afară”, „îndrăcit de ciudă” de cele ce vede, „dă el să *descurie* ușa, nu poate, dă s-o *desprindă*, nici atâta. [...] Atunci vine și împăratul cu o multime de oameni cu *cazmale ascuțite* și cu *cazane pline cu uncrop*; și unii *tăiau gheața cu căzmalce*, alții *aruncau cu uncrop pe la țâțâmile ușii și în borta cheiei*, și, după multă *trudă*, cu *mare ce hălăduiesc de deschid ușa* și scot pe oaspeți afară".

Operații și tehnici de toate ordinele, dar mai ales din sfera gospodăriei țărănești (prinsul și înșeuatul cailor, pregătirea căruței sau carului pentru drum, lucrul în casă și ogradă al femeii, deprinderi în manevrarea diverselor unelte etc.) se întâlnesc din belșug în poveștile și povestirile lui Creangă, indiciu și al unei nevoi de demonstrație etnografică, dar mai ales al nestrămutatei sale credințe în puterea și farmecele obiectelor și, ca o consecință, ale detaliilor concrete de gest și mișcare. În timp ce adresează cuiva cuvântul sau își vorbește sineși, Harap-Alb prinde calul în căpăstru și-i pune frâul în cap, sau îi pune zăbala în gură și încalecă, sau pune tarnița pe cal și

anină armele de oblânc. Bunicul David, la rândul-i, pune tarnițele și desagii pe cai, „legându-i frumușel cu căpăstrul : pe de al doilea de coada celui întâiu, pe cel de-al treile de coada celui al doile, pe cel de-al patrule de coada celui al treile, *cum îi leagă muntenii...*”; tot el ne face o demonstrație despre felul cum se confecționează în casă opincile. Iar Moș Nichifor harabagiul ne instruește cu privire la dregerea unei oșii frânte: „odată scoate bulicherul din teacă, îl dă pe amânariu și începe a ciocărți un gârneț de stejar din anul trecut, ... leagă gârnețul, ... pune roata la loc, vără leuca, sucește lamba”... Sunt și priceperi puse în serviciul unor cauze comice: Oșlobanu, urmare a pariului cu țaranul, umflă în spate lemnele omului, după ce le aranjase cu rânduială și le legase „să nu se hrentuiască”; rusul Ivan arată o specială îndemânare în pregătirea mănunchiurilor de nuiete cu care va „arde” pe dracii scoși pe rând din turbincă. La priceperile marginale se răspunde cu nepriceperile fundamentale, tot comice, în care s-a specializat Dănilă. Acesta schimbă boii cu carul, apoi carul cu capra, după ce constată că nu-l poate trage la deal, și rămâne *bouche bée* când vede cât de bine se descurcă cel cu schimbul: „așteaptă până vin alte care, de-l leagă dinapoia lor”.

Detaliul fantastic ia loc cu naturalele alături de operațiile obișnuite prezentate la rândul-le într-o accelerație nebună, tot fantastică, în scena cu dracii mobilizați de Chirică la seceriș: „Unii secerau, alții legau snopii, alții făceau clăi și *suflau cu nările să se usuce*, alții cărau, alții durau girezi, mă rog claca dracului era!” Prepararea fierturii menite să-l adoarmă pe urs pretinde și ea tehnici pe măsură care amintesc de laboratoarele vrăjitoarelor, deși operatoarea e aici... sfânta Duminică, iar cadrul e deosebit de pașnic, chiar idilic: „Și cum iese sfânta Duminică afară, o dată și *pornește desculță prin rouă, de culege o poală de somnoroasă*, pe care o *ferbe* la un loc cu o *vadră de lapte dulce* și cu una de *miere* și apoi i-e *mursa* aceea și iute se duce de o toarnă în fântâna din Grădina Ursului, care fântână era *plină cu apă până la gură*”. Nu lipsesc totuși din prezentarea ansamblului nici elementele frumoasei descrieri și nici clauzulele (care, orice ar fi spus T. Vianu, se împacă de minune cu „epitetele generale”, prezente și ele), ba apare neașteptat, dimpreună cu alte senzații, chiar culoarea: „Și o dată zboară calul cu Harap-Alb până la nouri; apoi o ia de-a curmezișul pământului, *pe deasupra codrilor, peste vârful munților, peste apa mărilor* și după aceea se lasă încet-încet într-un ostrov *mândru* din mijlocul unei mări, lângă o *căsuță singuratică pe care era crescut niște mușchiu pletos de o podină de gros, moale ca mătasa și verde ca buratecul*”. După acest cumul de senzații rezolvate prin comparații, iată și o sinecdocă în care se angajează „coloristul” Creangă: aflat la scaldă, Nică ține la urechi „câte-o lespegioară fierbinte de la soare, cu argint printr-însele”.

Întorcându-ne la operațiile ciudate și la inventarele de obiecte, nu s-ar putea trece prea ușor peste priceperile lui Ivan în materie de confecționat coșciuge. Detalierea meticuloasă a pieselor componente, exprimată prin predominarea substantivelor, se face nu fără un anumit haz, o specie de umor negru, de care sunt străine alte înșirări practice de humuleștean: „Și odată se duce Ivan răpede cu cele două carboave el știe unde și cumpără *unelte de teslărie*, două *lătunoaie* groase, patru *balamale*, câteva *piroane*, două *belciuge* și un *lăcătoiu* zdravăn, și se aruncă de-și face el singur o *drăguță de raclă*, să poată ședea și împăratul într-însa”. Căci de pe acum se poate vedea cum precizia detaliilor se asociază bucurios nu numai insolitului, dar,

prin intermediul acestuia, și hilarului: „Și atunci unde nu începe Flămânzila a *cărăbani* decodată în gură câte o *haraba de pâne* și cite o *ialoviță întreagă*, și răpede mi ți le-a *însulicat*, de parcă n-au mai fost. Iară Setilă, dând fundurile afară la câte o bute, horp! ți-o sugea dintr-o singură sorbitură; și răpede-răpede, mi ți le-a supt de n-a mai rămas nici măcar picătură de vin pe doage”. Același Setilă „sorbea apa de prin bălți și iazuri, de se zbăteau peștii pe uscat și ți pa șerpele în gura broaștei de secetă mare ce era pe acolo”.

Intrarea în scenă a lui Harap-Alb și a acoliților săi la curtea împăratului Roș subliniază, prin mijlocirea obiectelor derizorii și a epitetelor antifrazice, tocmai nota caricaturală: „odată intră buluc în ogradă, tusesse, Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă, care de care mai *chipoș* și mai *imbrăcat*, de se *târâiau ațele* și *curgeau oghелеle după dânșii*, parcă era oastea lui Papuc Hogeа Hogegarul”.

În aceste circumstanțe, e de așteptat ca paleta fantasticului, a miraculosului și feericului să nu fie prea solicitată de Creangă, poate din convingerea, împărtășită și de tatăl lui Harap-Alb, că n-ai de unde lua ceva „dacă n-are ființă pe lume”. Tărâmul celălalt, paradisiac sau misterios-terifiant la alți povestitori printre care și Ispirescu, nu l-a ispitit, iar singura minune ce-și îngăduie e *metamorfoza*, poate și pentru motivul îndeajuns de pragmatic că, existând din pornire, o realitate oarecare se poate preschimba în altceva (raiul sau iadul intrând și ele în șirul „realităților” ca unele pe care imaginația colectivă și le-a apropiat): pasărea măiastră „cu glas muieratic” ce stârnește la drum pe Harap-Alb, e chiar fata împăratului Roș, gata a se prefăce din nou în pasăre și a se ascunde după lună, în proba ce-i solicită pe Ochilă și Păsărilă; „răpciuga de cal, grebănos, dupuros și slab, de-i numărăi coastele”, „ghijoaga uricioasă”, „gloaba”, „slăbătura cea de cal” care se repede la tava cu jărat, e tocmai calul căutat, cu calități supranaturale, care, hrănit cu foc, „îndată rămâne cu părul lins-prelins și tânăr ca un tretin, de nu era alt mânzoc în toată herghelia”; purcelul cel „ogârjit, răpciugos și răpănos” pe care-l înfiază cei doi bătrâni e însuși Făt-Frumos ce fusese vrăjit de „hârca de babă” prin „drăcăriele” ei; în *Povestea lui Stan Pățitul*, dracul în persoană ia chip de om și se angajează slugă; sfânta Duminică poate fi babă cerșetoare, după cum Dumnezeu și sfântul Petre pot călători ca doi drumeți prin lume și pune la cale rămășaguri între ei. Ambele ipostaze ale celor în cauză sunt credibile, ba am spune că statutul tranzitoriu e chiar mai convingător uneori decât cel fundamental, întrucât beneficiază de avantajele contingentului, simțibilului. Chirică-sluga e însăși concretețea, în timp ce dracul pe care-l reprezintă nu e decât un număr îndeajuns de șters din oastea Ialului. Sfânta Duminică e mai „vie” în rol de cerșetoare decât este în cel de filantroapă, — „măicuța” cea din ostrov la care caută sprijin Harap-Alb. Cât despre ipostaza lui Făt-Frumos ca purcel înfiat, ea asigură primei părți a basmului lui Creangă pagini neegalate de ingenuitate și savoare, prin imaginarea tandemului moș-purcel plecați în pește sau prin evocarea atmosferei, înviorată humuleștenește, din casa bătrânilor. Cineastul-animalier Creangă se întrece pe sine în observarea nostim-exactă a comportării vioaiei viețuitoare: „purcelul ședea în culcuș, într-un cotlon sub vatră, cu râtul în sus și uitându-se țintă în ochii lor, asculta ce spun ei și numai pufnea din cînd în cînd”. Și încă: „Purcelul, de bucurie, mai dă un ropot pe sub lăiți, apoi se ie după moșneag și, cât colé, mergea în urma lui grohăind și mușluind pe jos, cum e treaba porcului”. La răndu-i, baba,

„sprintenă ca o copilă”, „știind bine treaba moșitului”, intră cu naturalețe în rolul de lăutoare: „lă purcelul, îl scaldă, *il trage frumușel cu untură din opaiț*, pe la toate încheieturile, *il strânge de nas și-l sumuță*, ca să nu se di-oache odorul”.

Cât privește descrierea situațiilor și fenomenelor feeric-mirifice de peste obișnuit, nici ea nu-l reține mult pe povestitor, care spune repede ce are de spus: „Și pe când vorbea baba aceste, *o vede învăluită într-un hobot alb, ridicându-se în văzduh apoi înălțându-se tot mai sus și după aceea n-o mai zări de fel*”. Sau: „Și într-o una din seri, cum ședea Spânul împreună cu moșu-său și cu verele sale sus într-un foișor, numai iaca ce zăresc în depărtare *un sul de raze scânteietoare*, care venea înspre dânșii, și de ce se apropia, *de ce lumina mai tare de li fura vederile*”. De parcă ar avea nevoie de autentificare, situațiile de acest fel își caută nu o dată reazem într-un belșug de circumstanțe concrete, aproape „prozaice”, chemate să confere crezare celor povestite. E aici, pare-se, ceva din atitudinea și reacțiile contemporanilor noștri martori la fenomene O.Z.N.: „Iară purcelul atunci *s-a suit binișor pe laiță, a spart o fereastră de bărdăhan și, suflând o dată din nări, s-au făcut ca două suluri de foc, de la bordeiul moșneagului, care acum nu mai era bordeiu, și până la palatul împăratului*”. Tot astfel, consecințele încălcării unor interdicții magice se repercutează foarte concret în planul lumii reale, făcând „verosimilă” întreaga versiune narată: „Și când dormea bărbatu-său mai bine, ea a luat pelea cea de porc, de unde o punea el, și-a dat-o pe foc! Atunci *perii de pe dânsa au început a părâi și pielea a sfârâi, prefăcându-se în cioric ars și apoi în scrum, și s-a făcut în casă o duhoare așa de grozavă*, încât bărbatul pe loc s-a trezit înspăimântat”. Nici o mirare, atunci, că dracul în zbor, călărit de Dănilă, apare celor ai casei, înfricoșați, „un bivoli zburând pe sus”, reprezentare mai aproape de modul lor de existență și demonetizând într-o măsură, prin grotesc, supranaturalul.

Ce-ar mai fi de spus despre particularitățile stilului și frazării la Creangă, frazare care asimilează din mers detalii semnificative, dacă nu faptul că scrisul acesta atinge în destule momente performanța deplinei nudități (vizul prozatorului de o anumită anvergură), fără ca materia să-și piardă prin aceasta ponderea și densitatea. Sunt acele pasaje în care actul narativ pur se alege din jocul timpurilor și al modurilor verbale, ca și din indicațiile sugestive de gestică și atmosferă. Nu e pic de estetism în toate acestea, ci dimpotrivă o respirație liberă indicând lipsa oricărui efort, prin care se exprimă transparența și vioiciunea stilului. Spațiul de desfășurare depășește în genere granițele frazei, extinzându-se la proporțiile perioadei. Dăm doar trei exemple, în care și povestind autorul se dovedește (împotriva celor care văd într-însul exclusiv „comediograf” sau „poveștiarul”) un desăvârșit narator scriptic. Iată, din *Amințiri*, preambulul mai mult decât pașnic al scenei de pomină care debutează cu prepararea „poștei” de pus lui Mogorogea și se încheie cu imensul tărăboi iscat:

În sobă arsese un foc strașnic; îl învălisem și astupasem, căci era ger afară. Moș Bodrângă se încurcase nu știu pe unde în seara aceea, și Pavel, neavând de lucru ca alte dăți, se culcase devreme. Iar Mogorogea, nădăjduindu-se în potcapicul tătâne-său, adormise înaintea lui Pavel, cu picioarele în mânicile contășului, după obicei, și horăia zdravăn”.

Iar din nuvela care-și zice *Povestea lui Stan Pătitul* (dar care nu diferă întru nimica de structura unei nuvele ca *Kir Ianulea*, fiind efectiv cea mai pământenește epică dintre poveștile întinse ale lui Creangă), alte două scene având drept erou pe dracul, înainte de a se fi dat drept istețul Chirică, și după. Nuditatea stilistică nu ucide umorul, care pândește din fiecare cutăi a povestirii:

„Și tot cercând el ba ici, ba colea, înspre sară numai ce dă de-o parte. Atunci se iè tiptil-tiptil pe urma ei și se duce la locul de unde încărcase Stan lemnele. Și când colo, găsește numai locul, pentru că flăcăul, după cum am spus, de mult ieșise din pădure și se dusese în treaba lui. [...] Și cum sta el pe gânduri, posomorât și bezmetic, numai iaca ca vede pe-o teșitură un boț de mămăligă. Atunci bucuria dracului! Odat-o și halește și nu zice nimica. Apoi, nemiavând ce face, își iè coada între vine și se întoarce la stăpănu-său...”

Cea de a doua ipostază ne strămută acasă la Stan:

„Stan era acasă, și chiar atunci luase ceaunul de pe foc, ca să mestece mămăliga; și numai iaca ce vede că se reped câinii să rupă omul, nu altăceva, și cînd se uită mai bine, ce să vadă. Vede un băiet că se acățara pe stălpul porții, de teama câinilor”.

Astfel de nuclee de narație pură aproape cu totul lipsite de podoabe (în înțelesul cel mai larg, care cuprinde și zicerile), nu și de obiecte și acțiuni, mai ales de acțiuni, cu nuanțele de rigoare, strict „operative”, prezentate într-o stratificare temporală și modală cu surprinzătoare imbricări, pot fi adeseori întâlnite în scrisul lui Creangă și ele confirmă vocația de poet epic multiform a povestitorului. Printre reușitele sale se numără, astfel, atât folosirea detaliilor în forme concretissime, cât și, măcar din loc în loc, subtilizarea, sublimarea lor, până la obținerea unui grad ridicat de inefabil, de imponderabil.

Dar Creangă are și o altă soluție de a „scăpa” de năvala amănuntelor și chiar a obiectelor și a operațiilor cerute de mănuirea sau prelucrarea lor. În astfel de împrejurări suntem aduși să ne reamintim că scriitorul e prin excelență un povestitor, și ca orice povestitor are șartul lui, capriciile și — de ce nu? — sastiselile sale. În categoria acestora din urmă intră refuzul de a mai veni cu noi adaosuri, refuz ce se traduce în vorbirea obișnuită prin tot felul de „și-așa mai departe”, „în fine”, „ce știu eu cum” etc., povestitorul nostru găsindu-se el însuși, nu o dată, în situația fie de a nu putea da pe loc o explicație faptului narat (adesea de ordinul supranaturalului), fie de a nu simți nevoia să-l explice: „Și ajungând într-o clipă, [Scaraoschi] se vără el știe cum și pe unde, în odaie”; „pe o cărarei lăaturalnică [mergeau] Dumnezeu și cu sfântul Petre, vorbind ei știu ce”; Chirică „așază pielea la loc, pune el ce pune pe rană și pe loc se tîmăduiește”; nevasta pibeagă „scoate mai întâi furca, de unde o avea strînsă”; Harap-Alb „găsește un buștian putregăios, îl scobește cu ce poate”...; „Atunci, iaca și baba vine nu știu de unde” etc. Cu deosebire, înșirărilor de ființe sau lucruri li se retează la un moment dat elanul enumerativ: „Au trecut peste nenumărate țări și mări și prin codri și pustietăți așa de îngrozitoare, în care fojgăiau balauri, aspidе veninoase, vasiliscul cel cu ochi farmăcători, vidre⁴ cu câte douăzeci și patru de capete și altă mulțime nenumărată de gânganii și jigânii înspăimântătoare”;

⁴ Vidrele lui Creangă vor fi fiind mitologicele hidre!

capra „face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face pască cu smântână și cu ouă și *fel de fel de bucate*”; mai puțin expert, Stan „face mămăligă îmbrânzită și *ce-a mai dat Dumnezeu*”. Nu intră, firește, în categoriile amintite genul de nedeterminare și abreviere sau suspendare a șirului vorbirii pentru întreținerea echivocului: Stan, prins în joc, „ba o strângea pe fată de mână, ba o călca pe picior, ba... cum e treaba flăcăilor”; „se ieu ei din tâlcuri, ba din cimilituri, ba din pâcâlit, *ba din una, ba din alta și de colé până colea*, și-au plăcut unul altuia”; „Moș Nichifor stătuse în loc și *nu știu ce bichirea și cislua* primpjurul căruței”; „*Și ba unul una, ba altul alta*, de la o vreme, i-a furat somnul pe amundoi și-au adormit duși”.

Tot de structura povestitorului, de parcă și-ar avea ochii ațintiți spre un public aievea, ține și o altă tendință plasată efectiv la polul opus celei de suspendare a enumerării, și anume de a veni cu lămuriri și circumstanțieri suplimentare, ieșite, unele măcar, din nevoia de a nu lăsa cititorul în confuzie. Le-am spune: *intervenții incidente*, căci ele nu fac parte propriu-zis din fluxul narativ: „și tot scăpăram din picioare — își amintește povestitorul episodul fugii lui Nică din clasă — să vie un lăinic de școlar de afară, *căci era poroncă să nu ieșim câte doi deodată*”; baba din *Povestea porcului* pregătește primul lăut purcelului înfiat, ca una ce „*știa bine treaba moșitului*”; „jucam până ce asudau podelele și ne sărea talpele de la ciubote cu călcâie cu tot, că doar acum o *dădusem și eu pe ciubote*”; moș Nichifor „a tras o dușcă de rachiu din *plosca lui cea de Brașov*”; „Ș-odată scoate bulicherul din teacă, îl dă pe amânar și începe a ciocârți un *gârneț de stejar din anul trecut...*”

Sunt acestea toate o parte doar din situațiile care compun tabloul *detaliilor*, reprezentând la rândul-i o parcelă din materia sensibilă care participă la constituirea artei lui Creangă.

E de bănuir că, într-o eră a naratologiei, ca aceea în care am nimerit, investigarea domeniului e departe de a putea fi considerată încheiată. Drept care, în bună cunoștință de cauză, vom ceda locul pentru „altă mulțime nenumărată” de considerații și pentru „fel de fel” de descoperiri ce cu siguranță vor veni, contrazicând sentința critică lansată cândva de Nicolae Manolescu precum că „despre Creangă totul s-a spus, lucruri absolut noi nu mai sunt cu putință”.

CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ, UN ȘIR DE AVENTURI EXALTANTE*

Emil Turdeanu

Domnule Decan,
Stimați Colegi,
Doamnelor și Domnilor,
Iubiți prieteni tineri,

În momentul în care am cîntea să rostesc în fața Domniilor Voastre aceste cuvinte, îmi simt sufletul copleșit de un puternic val de amintiri. Sunt cincizeci de ani de cînd, într-una din sălile acestei Facultăți, mi-am susținut primul doctorat. Văd și acum în oglinda sufletului meu figura nobilă și senină a președintelui comisiei mele, profesorul Gheorghe Brătianu. Așezat la mijlocul catedrei, urmărea tăcut, cu un aer mai mult contemplativ decât interesat, silința candidatului de a ieși cu fața curată din încercarea la care era supus. La dreapta președintelui stătea Profesorul Nicolae Cartojan, raportorul tezei. L-am avut dascăl bun, exigent, dar și afecțuos. Colaborasem la revista lui „Cercetări Literare”, cu cinci studii dezvoltate și acum mă prezentam cu o teză despre *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*. De fapt, subiectul tezei cădea mai mult în competența profesorului coreferent, Ștefan Ciobanu, care, fiind basarabean și format în universitățile rusești, își consacrase și el o parte a cercetărilor sale depistării manuscriselor slave de origine românească din bibliotecile rusești. Din fericire, cel de a cărui competență mă temeam mai mult a fost și cel mai cald susținător al tezei mele, știind din propria-i experiență câtă muncă mi-a trebuit ca să identific și să reunesc într-o prezentare de ansamblu cele 47 de manuscrise de care mă ocupam. Nu pot trece cu vederea în această evocare nici intervenția tehnică, redusă la un interrogator privind cadrul istoric al problemei, a profesorului Constantin Giurescu, nici ironia indulgentă, chiar puțin glumeață a profesorului I. D. Ștefănescu, față de încercarea mea de a descrie și analiza miniaturile, vignetele și iconografia scoarțelor de argint și a scenelor biblice din manuscrise. Bunăvoința profesorului mi-a permis să ies cu bine și din această îndrăzneală incursiune într-un domeniu care cerea, fără îndoială, o pregătire mai adâncă decât a mea.

Au trecut cincizeci de ani de atunci! Cincizeci de ani în care nici un actor al scenei pe care v-am descris-o nu și-a putut duce până la capăt frumoasa misiune. Peste fermentul cultural care a dat României de atunci o serie de personalități de cel mai înalt nivel și un mănunchi de sinteze în toate domeniile, s-a prăvălit deodată un regim de obscurantism, de teroare

* Conferință rostită la Facultatea de Litere a Universității din București în ziua de 10 noiembrie 1993, după ce, în ajun, autorul primise titlul de „doctor honoris causa” al Universității (N. red.).

și de distrugere sistematică a valorilor tradiționale. Epoca a sădit în fiecare din noi dureri neșterse, ne-a cotropit speranțele și ne-a sugrumat trecutul. Ne-a răpit oamenii în care am crezut și pe care i-am admirat. Pe mulți i-a ucis. Mă gândesc la examinatorii primului meu doctorat. Mă gândesc cu o profundă pietate la Gheorghe Brătianu, umilit, chinuit și în cele din urmă ucis — da, ucis — în chinuri de nedescris, în închisoarea de la Sighet, în aprilie 1953. Mă gândesc cu îndurerată admirație la Nicolae Cartojan, mort în decembrie 1944, în urma unei hemoragii cerebrale provocată de zilnica lui frământare din cauza teroarei care s-a dezlănțuit asupra țării. Mă gândesc la Ștefan Cioabanu, care, prin activitatea lui patriotică și prin lucrările lui, rămâne un simbol al Basarabiei, al rezistenței ei de un secol împotriva rusificării. Mă gândesc la anii de închisoare ai lui Constantin Giurescu și la sihăstria înțeleaptă a lui I. D. Ștefănescu, retras de la catedra universitară la mănăstirea Agapia, lângă mormântul fiului său dispărut în floarea tinereții. Toți au ilustrat cultura noastră cu opere fundamentale, toți au fost striviți sub o sălbăticie bestială. Sufletul meu îngenunchează în fața durerilor care i-au măcinat pe ei, precum au măcinat și alte mii și mii de valori ale culturii românești.

Doamnelor și Domnilor,

M-am născut în Ardeal, sub stăpânirea maghiară, într-o mare fabrică de cherestea, proprietatea statului, departe și de sat, și de oraș. Tatăl meu era singurul funcționar român al fabricii, având cu deosebire sarcina de a face legătura între administrația pur maghiară și muncitorii care erau toți români din satele vecine. Se lucra în fabrica aceea, pe vremea primului război mondial, ziua și noaptea, cu trei echipe de muncitori care-și dădeau rândul. Primii mei tovarăși de joacă au fost toți unguri, dar cu muncitorii vorbeam românește și ei îmi ofereau, la ora prânzului, câte o bucătică de slănină prăjită la foc în aer liber, în vârful unei frigărui — și Doamne, ce bună era! De la tovarășii mei de joacă am învățat limba maghiară, desigur la nivelul unor copii, dar care totuși mi-a permis, mai târziu, să citesc câțiva scriitori unguri în original.

Liceul l-am făcut la Alba Iulia, după Unire, pe locurile unde Mihai Viteazul a realizat întâia unire a tuturor românilor, unde au fost închiși Horia, Cloșca și Crișan și primii doi zdrobiți de roata călăului, unde a fost umilit Avram Iancu, unde s-a proclamat a doua unire a Ardealului cu patria regală și unde s-a celebrat încoronarea primului rege al României Mari. Am asistat la ultimul eveniment ca orice gură-cască al vremii, dar am cules, din toate, conștiința că mi-a fost dat să trăiesc momentul privilegiat în care am putut să deschid ochii asupra realităților românești, trecute și prezente.

Universitatea am făcut-o la București, unde, după vreo doi ani de pelerinare pe la cursurile de filosofie, spre care mă îndemna admirația nemărginită pe care o aveam — și o mai am încă — pentru Lucian Blaga, originar dintr-o comună nu departe de Alba Iulia, comună pe care o cunoșteam, am trecut la secția de literatură, tot sub egida lui Lucian Blaga. Acolo am cunoscut pe profesorul Nicolae Cartojan.

O dată cu întâlnirea mea cu profesorul Cartojan începe ceea ce mi-am permis să numesc în titlul acestei expunerii, o mare aventură științifică. *Prima mea aventură* de acest fel. Aventură, de ce?

Într-o zi, profesorul Cartojan, care mă remarcase din discuțiile de seminar, m-a chemat în biroul lui, mi-a întins o hârtie și mi-a spus: „Uite,

ți-am făcut o recomandatie pentru secția de manuscrise a Academiei Române. Du-te, caută, obișnuiește-te cu lectura manuscriselor vechi și-mi spui mai târziu ce ai găsit”.

Ce era secția de manuscrise a Academiei Române în 1930, când am pus piciorul pentru prima dată acolo, o știe prea bine și Alexandru Ciorănescu, care scotocea în același timp prin niște hârtoage. Există un catalog tipărit, amănunțit și foarte bine făcut, dar numai pentru 729 de manuscrise, din cele vreo 4000 câte avea Academia atunci. Pentru restul de peste 3000 de exemplare, nu era decât un registru-inventar, un fel de condică, unde descrierile erau din cele mai sumare, ca de ex.: „Miscelaneu religios, sec. XVIII, 500 de pagini”. Ce era în cele 500 de pagini, numai Dumnezeu știa — și nu o spunea nimănui. Trebuia deci să cercetezi manuscris după manuscris, să-ți faci singur sumarul fiecăruia, până găseai sau nu găseai ce căutai. Ba o dată, pe când lucram acolo și Alexandru Ciorănescu, și eu, s-a întâmplat un lucru care ar fi putut deveni o adevărată catastrofă. A dispărut condica cu lista manuscriselor! Bănuiala custodelui a căzut numaidecât asupra unui cititor care — credea el — ar fi luat-o acasă ca s-o consulte mai pe îndelete. S-a repezit acasă la cititorul bănuț ca să-și recupereze condica, cititorul a protestat, firește, a urmat o ceartă în toată legea — și condica tot nu s-a găsit. Abia după câteva zile s-a dat de urma ei, sub un teanc de manuscrise duse din sala de lectură în depozit. Incidentul a dovedit cât de fragilă era evidența manuscriselor. Simpla pierdere a unui registru ar fi lăsat într-un haos inaccesibil cititorilor peste trei mii de manuscrise.

Descifram deci slova vechilor ceasloave cu o pasiune pe care nu o pot descrie. Trăiam cu adevărat aventura omului căruia i se dezvăluie o lume nouă, necunoscută, plină de farmec și de înțelepciune. Peste doi ani, am prezentat profesorului meu un studiu încheiat din analiza a 18 redacțiuni ale romanului *Varlaam și Ioasaf* în traducerea lui Udriște Năsturel. După încă un an de scotociri în zăcămintele de manuscrise ale Academiei Române, un alt filon de texte mi-a dat materialul unei bogate contribuții la cunoașterea *Cronicilor versificate* din Moldova și din Țara Românească.

Cu aceste două studii și cu câteva articole mai mărunte, am obținut, în 1935, favoarea de a fi trimis la Școala Română de la Fontenay-aux-Roses, cu o bursă pe doi ani. Am dat acolo de Alexandru Ciorănescu, de care mă leagă de atunci o prietenie neclintită. „Școala” de la Fontenay-aux-Roses nu era de fapt o școală; acolo nu se învăța nimic. Pensionarii (doi de la fiecare Universitate, și țara avea pe atunci patru Universități, cu cea de la Cernăuți) umblau toată ziua prin Paris, care la cursuri, care la biblioteci, care la muzee și expoziții, care după relații sentimentale franco-române. Școlul meu era să-mi îmbogățesc instrumentele de lucru. Având norocul să cad sub observația unui profesor și savant excepțional, André Vaillant, am învățat cu el slava veche și slavona documentelor și a manuscriselor din țările noastre, serbo-croata modernă, ba chiar, timp de un an, și dialectul raguzan.

În verile anilor 1936 și 1937, am plecat de la Fontenay-aux-Roses la Belgrad, ca să-mi șlefuiesc cunoașterea limbii serbo-croate. Și acolo, dintr-o simplă întâmplare, a început a doua mare aventură a carierei mele științifice. Citind într-o revistă sârbească știrea că s-a găsit de curând, sub molozul unei biserici ruinate din Cetinje, capitala Muntenegrului, un frumos *Tetraevangelh* scris pe pergament, cu portretele celor patru evangheliști, cu fron-

tispicii și inițiale frumos împodobite, și cu o inscripție care spunea că manuscrisul a fost început din porunca lui Ștefan, voievodul Moldovei, la anul 1504, și terminat, după moartea lui, de fiul său Bogdan, care l-a dăruit mănăstirii din Hârlău, — m-am grăbit să scriu Muzeului din Cetinje ca să-mi procure câteva fotografii. Autorul articolului de unde am împrumutat știrea afirma cu tărie că notița respectivă este o mistificare, că inscripția a fost adăugată de un scrib tardiv, cu scopul de a da manuscrisului o valoare mai mare. Având în mână fotografiile primite de la Cetinje, nu mi-a fost greu să dovedesc că, dimpotrivă, aveam de-a face cu un autentic manuscris din timpul lui Ștefan cel Mare, că portretele evangheliștilor reproduc întocmai portretele celui dintâi *Tetraevanghel* din Moldova, scris pentru Doamna Marina, soția lui Alexandru cel Bun, la 1429, și păstrat acum în Biblioteca Bodleiană din Oxford: aceleași atitudini, aceleași expresii, aceleași detalii arhitectonice.

Descoperirea acestui *Tetraevanghel* a fost pentru mine o adevărată revelație ieșită ca din pământ, e cazul s-o spun, fiind vorba de un exemplar dezgropat de sub molozul unei biserici, căzută în ruină în anul 1922. Ea mi-a produs nu numai o emoție firească, ci și o mare neliniște. Dacă s-a putut găsi un *Tetraevanghel* atât de prețios tocmai la Cetinje, pe țărmul Adriaticei, oare nu s-ar putea găsi și alte exemplare în alte mănăstiri, în alte biserici sau în colecțiile unor biblioteci? O mare aventură se deschidea astfel în orizontul cercetărilor mele. Ea m-a urmărit toată viața. Am scotocit de atunci sute de cataloage de manuscrise slave, nenumărate cataloage de expoziții, studii bazate pe texte manuscrise etc. Rezultatul imediat a fost o teză de doctorat intitulată *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, cuprinzând studii a 47 de manuscrise din această epocă. Au urmat apoi, rod al acestei aventuri de a scoate din uitare nenumărate alte manuscrise, mai multe studii succesive care au îmbrățișat toată perioada culturii moldovene de la 1424 până la 1629, adică până în preajma apariției tiparului. Și nu mă dau în lături să vă spun, cu mulțumirea celui care și-a umplut hambarele cu o recoltă bună, că am acum sub tipar, sub grija domnului Ștefan Gorovei de la Universitatea din Iași, un volum de 500 de pagini intitulat *Oameni și cărți de altădată*. E vorba în el de sumedenia de cărțurari mărunți și de activitatea lor, modestă sau remarcabilă, care au creat acel *humus* al culturii vechi românești, acel teren de bază fără de care aparăia marilor personalități din secolul al XVII-lea ar fi greu de explicat.

Am părăsit Franța chemat în țară de obligațiile militare, în septembrie 1939. Am stat opt luni pe zona din Dobrogea până când postul de profesor la Institutul și liceul român din Sofia devenind vacant, l-am obținut fără greutate, dată fiind pregătirea mea ca slavist. În același timp, urma să ocup și postul de lector de limba și literatura română la Universitate. Lector însă nu am fost, deoarece statul bulgar a refuzat să creeze acest post. Am rămas totuși la Institutul român din Sofia mai mult de trei ani. Așa s-a desenat în cariera mea științifică o nouă aventură, a treia. Ea a fost dezlănțuită de un articol pe care l-am găsit în cea mai răspândită revistă de cultură a Bulgariei din acel timp. Se spunea acolo, sub semnătura unui profesor universitar, că toată cultura literară și artistică din principatele române în Evul Mediu se datorează valului de emigrație bulgară împins în nordul Dunării de cucerirea otomană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Mi s-a părut că afirmația aceasta, pe cât de pretentioasă pe atât de catego-

rică, merită un examen minuțios, atât pe planul literar cât și pe cel al artei manuscriselor. Am procedat deci la un studiu *bilateral*. Am cercetat până în ultimele ei amănunte literatura bulgară din ultimul ei secol de înflorire, secolul al XIV-lea, și am căutat reflexele ei în țările române, în primul nostru secol de activitate literară, secolul al XV-lea. Rezultatul cercetării a fost net convingător: nu am găsit nici un autor bulgar, nici măcar un copist sau un zugrav de manuscrise, care să fi trecut în țările noastre puțin înainte sau imediat după prăbușirea țaratului bulgar sub tăvălugul turcesc. Cartea am prezentat-o mai târziu, după întoarcerea mea în Franța, ca teză de diplomă la École Pratique des Hautes Études și s-a tipărit în colecția Institutului de studii slave din Paris. Aceași problemă, reluată pe planul miniaturilor și al ornamentelor de manuscrise, m-a condus la același rezultat. Astfel, aventura mea bulgară s-a încheiat cu o concluzie de care puteam fi mulțumit: am eliminat, cred că pentru totdeauna, imaginea unei revărsări culturale peste țările noastre, pe care le-ar fi rodit, cum apele Nilului rodesc pământul sterp al Egiptului.

În februarie 1944 am reușit în sfârșit, după trei ani de așteptare, să revin la Paris și să-mi reiau postul de lector la Sorbona. Am asistat în august la intrarea triumfală a armatei franceze și a generalului Charles de Gaulle în Paris, dar sufletul meu era în altă parte. Peste țara noastră, în care speram să ne întoarcem și să ne facem viața, a căzut negura ocupației străine. Toate legăturile cu cei de acasă erau tăiate de o cenzură implacabilă. Profesorul Cartoian, părintele soției mele, s-a stins din viață la sfârșitul acestui an fatidic, și noi n-am putut afla dureroasa veste decât după trei luni, pe cale lăaturalnică. Așa a început în destinul meu *a patra aventură*, cea mai grea, cea mai lungă, cea mai zbuciumată: aventura exilului.

Cum durerea ne învață mai mult decât succesele, mi-am dat seama că pregătirea mea de „românist”, cu toate aderențele ei sârbe, raguzane și bulgare, nu-mi dădea destulă greutate ca să înfrunt comparația cu colegii mei francezi care se întorceau de pe front sau din captivitate cu avântul de a recupera anii de studii pierduți din cauza războiului. Am operat atunci ceea ce aș putea numi o reajustare intelectuală la cerințele situației noi. Am adâncit cât am putut formația mea de slavist: bulgara, sârba, rusa, la nivelul medieval, adică în sensul textelor de care mă ocupam aproape exclusiv. Trebuie oare să mai spun cât de mult mi-a lipsit Academia Română, cu cele peste 6000 de manuscrise la câte sporise între timp? Am devenit slavist prin forța împrejurărilor. Ca *slavist* am fost acceptat în Centrul național de cercetări științifice (CNRS) al Franței, în 1948, și tot ca slavist am publicat în „Revue des Etudes slaves” 15 articole, din care 10 studii compacte. Alte studii ale mele au apărut în „Slavonic and East European Review”, din Londra, în „Oxford Slavonic Papers” din Oxford, în „Rivista di Studi bizantini e slavi” din Bologna (în al cărei comitet de redacție am și fost cooptat), în „Recherche Slavistiques” din Roma, în „Die Welt der Slaven” din Wiesbaden etc., adică aproape numai în reviste de slavistică. Acesta a fost primul imperativ al exilului și, din punct de vedere intelectual și chiar moral, cel mai greu de suportat, țara mea fiind ocupată de ruși. Căutam o ieșire din „exil”, nu din exilul politic, pe care singur mi l-am ales, ci din „exilul cultural” în care mă simțeam închis de studiile dominante de slavistică. Căutam o regăsire a terenului sigur și reconfortant pe care nu mi-l puteau oferi decât resursele culturii în care m-am format și pentru care m-am pregătit. Acest recurs rege-

nerator l-am găsit abia în 1953, când, cu un sprijin material oarecum asigurat, am întemeiat la Paris, sub egida Fundației Regale Carol I, „Revue des Etudes roumaines”. Timp de 20 de ani, această revistă, tipărită în condițiile oricărei publicații de nivel universitar din Occident, a oferit refugiaților români adăpostul salvator, o primire „ca acasă” când nici unul din ei nu mai avea casă, pentru dorul lor de a nu părăsi cultura românească. Dar „Revue des Etudes roumaines” se publica în limbile de mare circulație ale Apusului. Rareori, câte un colaborator mai însuflețit de dragostea de țară, ca soția mea, moștenitoare a unui mare suflet românesc, ținea să-și publice contribuția în limba maternă. Împinși de această aspirație de a ne împropăta sufletul la izvoarele spiritualității românești, am creat, cu Mircea Eliade, cu Vintilă Horia, cu Virgil Ierunca și cu Virgil Veniamin, revista de cultură „Ființa Românească”. Vă cer îngăduința de a vă citi câteva fraze din prefața pe care am scris-o când a apărut primul număr, în 1963:

„O nouă revistă vine să sporească activitatea exilului românesc. Ea pleacă din adâncul trăirii noastre într-o comuniune sufletească indestructibilă cu frații de acasă, cu durerile lor, cu dorurile lor, și se îndreaptă spre zările de speranță ale Libertății ce va trebui să vie. [...] FIINȚA ROMÂNEASCĂ e dragostea noastră de a păstra, la răspântiile grele unde ne găsim, cuvântul întremător ca pâinea cea de fiecare zi, al graiului părintesc. FIINȚA ROMÂNEASCĂ e mai ales un fel de a simți și de a fi, cu urechea aplecată peste răsunetul celor două milenii de creștere și de luptă a poporului român pentru împlinirea unității și neatârării sale, cu sufletul cutremurat de drama fără pereche a împilării de astăzi, cu toată credința ațintită spre triumful demnității omenești și al perenității neamului.

FIINȚA ROMÂNEASCĂ e Țara în exil, care vrea să afirme, între celelalte țări ale lumii occidentale, dreptul poporului român la o viață demnă și la o creație liberă”.

Astfel s-au desemnat, în activitatea mea pariziană, două drumuri: unul slav, prin revistele pe care le-am amintit, altul românesc prin „Revue des Etudes roumaines”, prin „Ființa Românească” și prin alte publicații. În fiecare număr al revistelor menționate, am publicat cel puțin o contribuție. La capătul acestui parcurs paralel, au apărut două volume de câte 500 de pagini, tipărite de una din cele mai renumite edituri din Occident, Casa Brill din Leyda, care de 300 de ani asigură publicarea lucrărilor de erudiție din Europa și, mai recent, și din America. O carte se intitulează *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament* (1981), alta, *Études de littérature roumaine et d'écrits slaves et grecs des Principautés roumaines* (1985). După cum se vede din titluri, am pus întotdeauna contribuția românească pe același plan cu cea slavă, și aceasta în ciuda titlului de „slavist” cu care m-au împodobit occidentalii, neglijând de multe ori pasiunea mea pentru cultura țării mele, a țării care, e adevărat, nu-mi oferea într-o anumită vreme decât perspectiva de a mă păstra la închisoare, pe termen nelimitat, ca produs al învățământului vicios din Occident.

Un fost coleg de facultate din țară, mi-a scris într-o zi: „Cum faci dumneata de publici două volume masive la Brill? Am și eu câteva volume gata, nu ai putea interveni să-mi publice măcar unul?” Drept răspuns i-am povestit o anecdotă, pe care v-o spun și dumneavoastră. Într-o zi, un profesor român se duce în Marea Britanie, vizitează Londra, Oxford, Cam-

bridge, Glasgow, Edinburgh și, plin de admirație pentru splendidele peluze care îmbracă țara într-un covor de verdeață, întreabă pe colegul englez care îl însoțea: „Cum faceți dumneavoastră de aveți peluze atât de frumoase?” Colegul îi răspunde: „E foarte simplu. Strămoșii noștri au săpat pământul, l-au semănat și l-au stropit. Și de atunci îl stropim și noi... de 600 de ani”. „Așa și eu. Timp de aproape 40 de ani am sămănat studii și articole în cele mai cunoscute reviste de specialitate. Când m-am adresat Editurii Brill, nu am mai avut nevoie de alte recomandări. Garanția revistelor respective mi-a fost de-ajuns.” Cred că prietenii mei tineri care mă ascultă au înțeles că în cercetarea științifică răbdarea, perseverența și afirmarea continuă sunt mai de preț decât orice recomandatie.

În 1976, s-a produs în cariera mea de cercetător o nouă cotitură, care m-a condus la a *cincea aventură* științifică. Rectorul Universității din Roma mi-a făcut cinstea de a mă invita să preiau sarcina catedrei de limba și literatura română, rămasă vacantă în urma trecerii la pensie a ilustrei profesoare Rosa Del Conte, o excelentă exegetă a operei lui Eminescu, Lucian Blaga și Tudor Arghezi. Din prima zi, am fost pus să-mi fac cursurile — unul de literatură, altul de gramatică — în limba italiană. Cunoștințele mele de italiană nefiind cu mult mai înaintate decât acelea ale unui turist expeditiv, primul an l-am petrecut la masa de lucru, la stânga cu o gramatică și la dreapta cu un dicționar. Ce scriam acasă, o asistentă corecta la facultate, apoi citeam de la catedră. Am avut studenți excepțional de simpatici, cu care am încheiat de la început un contract: „Eu vă învăț românește, voi mă învățați italiana; când fac o greșală, mă corecți fără ezitare”. Experiența s-a dovedit deosebit de exaltantă. În cinci ani de învățământ în Italia, am făcut de 15 ori drumul Paris-Roma și tot de atâtea ori Roma-Paris. La un capăt al drumului era cel mai modern oraș din Europa, la celălalt capăt cel mai antic, cu o sumedenie de monumente romane, unele destul de bine păstrate. Nu exagerez dacă vă spun că la Paris visam să mă întorc la Roma, la Roma mi se făcea dor de Paris. Între cele două capitale atât de diferite și totuși atât de complementare, am trăit o aventură spirituală unică în felul ei, care se desfășura pe o traiectorie istorică de 2500 de ani. Dacă mai adaug la profitul acestei experiențe și excelenta bibliotecă a Vaticanului, unde am identificat izvorul după care Vlad Boțulescu și-a tradus romanul *Varlaam și Ioasaf*, și excepționala bibliotecă a Institutului pontifical de studii orientale, bogată în apocrife, veți înțelege comoara de amintiri cu care, la împlinirea vârstei de învățământ, am părăsit, nu fără o rituală și romanțioasă închinare la columna lui Traian, Orașul care vibra în sufletul meu la fiecare pas...

Și iată-mă din nou aici, la București, de unde am plecat pe drumul atâtor aventuri intelectuale, vor fi în curând 50 de ani. Mă întreb dacă nu trebuie să văd în această „întoarcere la vatră” un semn al destinului care vrea să-mi încheie ciclurile vieții cu un pelerinaj la izvorul de cultură care m-a adăpat în tinerețe.

Las în țara mea regăsită trei cărți gata de tipar. Una, *Studii literare*, care cuprinde și câteva lucrări ale soției mele, Laetitia Cartojan, dusă în lumea dreptilor, e în curs de apariție sub îngrijirea domnului Mircea Angheliescu; de alta, *Oameni și Cărți de altădată*, domnul Ștefan S. Gorovei de la Iași; a treia o are în definitivare domnul Liviu Onu. Trei prieteni și colabo-

ratori dragi: unul muntean, altul moldovan, al treilea ardelean. Ca ciobăneii din celebra baladă. Colaborarea lor competentă și binevoitoare îmi permite să înscriu, ca epitaf, pe opera pe care v-o las drept moștenire, o parafrază inspirată de Miron Costin: Oriunde ar fi, legați de glia strămoșească sau duși de zbuciumul istoriei pe meleaguri streine, românii sunt TOT UNA.



Doamnelor și Domnilor,

Sunt fericit că soarta mi-a dăruit aceste clipe de întâlnire cu Domniile Voastre, clipe care sunt, cu părere de rău, și ale despărțirii.

Peste câteva zile mă întorc la locuința mea din țara care mi-a oferit, câtă vreme am fost un refugiat, adăpost, condiții de afirmare și chiar, la sfârșitul carierei, titlul de membru onorar al instituției în care am lucrat aproape 30 de ani: Centre National de la Recherche Scientifique.

Duc cu mine emoția cinstei pe care mi-a acordat-o Rectorul Universității din București, domnul Emil Constantinescu, conferindu-mi diploma de *doctor honoris causa* al Universității de care mă leagă tot trecutul meu științific. Duc cu mine amintirea primirii cordiale cu care m-au onorat Decanul Facultății de Litere, domnul Paul Cornea, și colegii mei de cercetare și de învățământ, printre care îmi fac o deosebită plăcere să numesc pe cei care prin colaborarea lor mi-au înlesnit să pot reveni în producția științifică a țării, domnii Mircea Anghelescu și Liviu Onu.

Și mai duc cu mine, cu o vie mulțumire, iubiți prieteni tineri, imaginea privirilor inteligente cu care mi-ați urmărit expunerea.

Tuturor vă mulțumesc, cu emoție și duioșie.

MAGIA CUVINTELOR (II)*

Alexandru Ciorănescu

Trebuie să ne obișnuim cu ideea că orice limbaj e constrâns, vrem sau nu vrem. Arta de a vorbi e dată oricui, și poate din pricina asta n-o mai luăm în serios. Și-a pierdut pe de-a întregul misterul, și suntem acum proprietarii atât de liniștiți al acestui bun comun, că am ajuns să-l considerăm ca un dar al naturii, cum ar fi de exemplu respirația. E o judecată greșită, pentru că respirația nu se învață. În realitate vorbirea e produsul unei educații laborioase, chiar și pentru cei care și-ar putea închipui că n-au primit nici o educație. Ca toate disciplinele, vorbirea e rodul unei lungi și silnice pregătiri. Există manuale care propun studiul limbii latine fără lacrimi, adică fără efortare. Ucenicia primei limbi dă și ea impresia că n-are nevoie de manuale și de nuia, — dar e numai o impresie. Se explică prin faptul că vorbirea, chiar de la începuturile ei, nu e o efortare impusă din afară, ci o căutare continuă și, în felul ei, o funcție organică; se produce ca un program continuu, fără recreații sau sărbători; dispune de profesori care nu se uită tot timpul la ceas și de inteligențe proaspete și flămânde, deschise ca un semn de întrebare spre toate problemele cunoașterii. E o fericire că e așa, pentru că învățătura e totuși mai grea decât și-o închipuie adulții.

Tot din fericire, copilul nu-și dă seama de enormitatea problemelor care i se pun. Îi e ușor să articuleze sunete, pentru că din acest punct de vedere e evident că natura i-a ușurat sarcina. Ajunge să identifice repede obiectele prin mijlocirea legăturii lor imaginare cu numele care li s-au pus; dar de lucrul acesta sunt capabili și câinii. În schimb, instalarea verbală în miezul cogitațiilor obscure; asumarea gândirii celorlalți, care i se prezintă la început ca un simplu zgomot; conjugarea verbelor prin extrapolarea câtorva exemple pe care nu l-a învățat nimeni să le extrapoleze, și a căror valoare paradigmatică e obligat să și-o inventeze singur; intrarea în complicitatea subtilă dintre *noi* și *voi*, care implică pe copil în viitoarea lui integrare socială; familiarizarea cu fantoma viitorului, care e poate prima lui abstracție, undiță a tuturor speranțelor și așteptărilor; jocul cu surprinzătoarele conotații ale ironiei, agreabilă deghizare care exprimă gândirea întoarsă pe dos: toate aceste dificultăți adăugate și crescânde ar fi de-a dreptul extravagante, dacă i-ar fi servite ca noțiuni teoretice. Dar explicațiile complicate și inutile sunt treaba filozofilor și a gramaticienilor. Copilul învață ca Monsienieur Jourdain, care descoperă cu plăcere că face proză fără să-și dea seama, și de altfel nici nu știe ce e proza. Chiar și așa, meritul Domnului Jourdain mi se pare foarte mare.

Oare copilul simte aceste constrângeri? E adevărat că-l ajută în mare parte prezența cârjelor pe care noi le numim structuri; dar nu e mai puțin adevărat că aceste structuri le stabilește el singur. Dezbracă cuvintele așa

* Prima parte a acestui studiu a apărut în RITL, nr. 3—4, 1993, p. 305—320.

cum dezvelește ciocolata din foița de argint care o ascunde. Asta știe s-o facă și maimuța; dar copilul pare a fi cel mai isteț, pentru că mănâncă ciocolata, dar păstrează foița de argint, undeva în straturile memoriei, pentru că presimte că va mai avea nevoie de ea. Nu știu dacă în aplicarea acestei metode intervine un laborator secret care s-a dezvoltat spontan, ca digestia, sau dacă e vorba de o strategie învățată din experiențe anterioare.

Fie că e ajutat de un filtru deja inteligent, așa cum mușchiul e deja puternic, sau de evidența interesului utilitar al unor experiențe anterioare, copilul își inventează singur structurile de care are nevoie. În felul acesta se obișnuiește să sară de la un concept la altul, așa cum mai târziu va trece de partea cealaltă a gârlei, sărind de pe o piatră pe alta. Aceste pietre, aceste tipare sunt tot atâtea constrângeri. Tehnica vorbirii, ca toate tehnicile, e strânsă de aproape de anumite inhibiții sau servituți. Dacă pruncul a izbutit să-și găsească drumul în acest slalom între interdicții și ispitele închipuirii, e o dovadă că are multă încredere în el însuși. Sau poate că e și mai mare încrederea lui în puterea cuvintelor.

De altfel aceste dificultăți cu limbajul nu-l fac să sufere numai pe el; mai bine zis, el suferă mai puțin decât adulții. În realitate toți avem probleme cu limbajul. În această situație, unii preferă să tacă și să rămână încurcați; alții mimează cu gestul ce vor să spună cuvintele pe care nu le găsesc. Unii cred că vorbirea e numai un adjuvant și se servesc de ea cu zgârcenie, mulțumindu-se cu monosilabe mârâite; alții se pierd într-o prea lungă vânătoare a termenilor care nu răspund la apel; alții, în sfârșit, sporesc oastea cuvintelor, împingând-o spre incontinența și luxuria discursului. În general, toți simțim cândva neajunsurile limbajului sau ale vocabularului sau ale artei de a vorbi.

Dar potrivirea numelui cu obiectul sau a construcției verbale cu o situație dată sunt floare la ureche, dacă se compară cu îndoielile și greutatea legate de potrivirea discursului cu gândirea. Într-adevăr, gândirea nu are nici o posibilitate de a se oferi conștiinței în forma ei autentică și neelaborată. Pentru a putea fi comunicată, nu numai unui receptor, dar chiar propriei conștiințe, trebuie să treacă mai întâi prin vama discursului, pat al lui Procust care nu va fi niciodată pe măsura ei. Alegerea oricărei enunțări e descrierea unui asasinat. S-a afirmat de multe ori, mai mult în glumă, că limbajul a fost inventat ca să se spună minciuni, sau ca să ascundă gândirea. Gluma nu e cu totul departe de adevăr. Practic, nici o gândire mai mult sau mai puțin complexă nu poate ieși la lumina cuvintelor așa cum era în labirintul întunecos al imaginației sau al inteligenței. Din gândul care mă căutase nu mai găsesc decât cadavrul a cărui viață mă încântase. Obligația de a definitiva ideea e ca o baie aseptică în care se spală și se pierd nuanțele, debaterile, pipăielile, îndoielile, nuanțele și din carnea imaginată nu mai rămâne decât scheletul. Știu că nu pot vedea în același timp toate fețele unei prisme, dar cel puțin pot să concep liniile punctate care definesc suprafețele și muchile ascunse privirii; dar liniile punctate ale unei gândiri sunt pierdute. S-a spus de multe ori că limbajul sărăcește gândirea: e adevărat, dar din păcate nu dispunem de alte mijloace ca s-o cunoaștem.

Cu lenca lui obtuză și cu amputațiile lui dureroase, cu neputința lui, limbajul indică deosebirea dintre literatură și celelalte arte. Orice s-ar spune, literatura nu întrebuințează o materie primă. Nu are la îndemână decât limbajul, care nu e materie primă, ci instrument. Instrumentul nu e un metal

care se modelează pe nicovală: poetul are imaginația lui și poate ideile lui, dar amândouă nu sunt decât tot cuvinte, astfel încât poetul nu dispune decât de mâinile lui puse pe nicovală.

Începând de la un anumit nivel, constrângerile devin nepuțințe și cenzură. Ideea de cenzură, împreună cu ideea de infinit, e cea mai grea de suportat pentru mintea care ni s-a dat. Imaginația, care e protecția inteligenței împotriva propriei noastre mărginiri, e izvorul unei rebeliuni permanente, într-o luptă care îmbogățește mintea și limbajul în fiecare zi. Bineînțeles că literatura profită de această luptă, în măsura puterilor și limitelor sale. În general trebuie să se mulțumească cu puțin, hrănindu-se din memoria colectivă. Se mulțumește să creadă că e suficient ca să știe bine ce are de spus, pentru ca lucrurile să se spună singure. Cel puțin asta e lecția lui Boileau; dar noi ne întrebăm ce să facem cu lucrurile pe care nu le știm bine, sau pe care abia le bănuim. Criticul era sigur de sine și de autoritatea doctrinei; dar nu e o umilință ideea de a interzice prin lege ceea ce în orice caz îi era interzis? Din partea mea, mi-aș suporta mai ușor sărăcia, dacă nu aș depinde de legile făcute de alții. Sau cum spunea Montaigne: N-am de gând să plec în America; dar dacă îmi spune cineva că n-am voie să plec, sunt gata să plec cu primul transport. Oricum, mi-ar plăcea să spun ce nu știu bine și chiar ceea ce nu știu deloc, tocmai pentru că nu știu, ca să înțeleg dacă asemenea lucruri pot sau nu pot fi spuse.

Sunt scriitori care mărturisesc că în momentul în care se așezau la masă ca să scrie un roman, nu știau ce au să spună, nici pe ce drumuri aveau să apuce. Nu prevăzuseră nimic, deci nu aveau nevoie să conceapă nimic. Erau deci liberi, și aveau posibilitatea de a se mira cei dintâi de această partenogeneză, de roadele nesolicitate ale unei imaginații absente. Problema lor nu era aceea a unui școlar care nu știe cum să înceapă compoziția. Nu putea să-i preocupe decât eficacitatea discursului literar, care se bucură de limpeziciunea ideilor și de frumusețea frazeologiei, dar nu depinde de ele. Boileau spune lucrurile în mod clar, și așa vrea să le spunem și noi, pentru că el nu înțelege dezordinea în gândire nici confuzia în expresie. Noi am pierdut de mult această seninătate. Ambiguitatea discursului, condamnată tradițional ca o nepuțință, e studiată azi în sens pozitiv de linguiști și de istoricii literaturii.

Din punct de vedere obiectiv, faptul că mi se pare greu să traduc printr-un discurs adevărurile tulburi pe care mi le oferă imaginația, nu-mi anulează experiența. Dacă aceste cogitații ar avea un caracter pur științific, n-ar dovedi decât că mai am mult de lucru pentru a-mi limpezi ideile și că la urma urmelor voi reuși să-mi dau seama că mă înșel (sau poate că am dreptate). Dacă fac literatură, aceste detalii sunt indiferente.

De altă parte, ignoranța sau confuzia nu sunt incompatibile cu frumusețea. Mulți oameni primitivi desenau mai bine ca mine. Cunoștințele tehnice ale lui Chapelain sau ale abatelui d'Aubignac n-au împiedicat dezastrul operelor lor. Cei dintâi călători care au văzut în Africa rinoceri i-au descris la întoarcere, cu stângăcia mijloacelor lor, ca niște cai cu un corn în frunte. Această descriere grosolană a permis imaginației colective să-l transporte în arta medievală atribuindu-i delicatețea timidă și grațiile feciorelnice ale animalului pe care l-au inventat cu numele de inorog sau licorn. Rinocerul nu avea atâta farmec; dar călătorii nu erau purtătorii unui obiect sau ai unui mesaj; veneau cu o imagine puțin pertinentă, a cărei globalizare transfigura urățenia

animalului. Pentru artist, animalul nu era nici măcar imagine, ci imaginație. O definiție stângace poate deci, ca și arta primitivilor, să stilizeze frumusețea înduioșătoare a unei inocențe presupuse. Mi-ar plăcea să fiu Columbul unei asemenea greșeli. Invers, frumusețea reală poate fi depreciată sau murdărită de imaginație cu aceeași ușurință. Poate că nici nu e nevoie să concepi bine, e de ajuns să concepi.

La vârsta la care nu știa ce e visul, fata mea s-a trezit într-o noapte plângând. Nu putea să exprime conținutul acelui spectacol, la care era invitată pentru prima oară. N-a știut decât să spună: „Vorbește somnul”. Bineînțeles, nu era expresia cea mai potrivită, dar copilul scotea din propria ei ignoranță materialul util pentru a-și traduce experiența în cuvinte. Își vindeca neștiința printr-o subrogare; ca lucrătorul care strigă unui tovarăș, arătându-i cu degetul unealta pe care i-o cere și al cărei nume nu poate să-l producă cu aceeași repeziciune: „Dă-mi aia!” Există însă o mare deosebire între aceste procedee lingvistice. În prezența unei carențe a vocabularului, unul alege un panaceu comod, care poate servi de o mie de ori și în situații deosebite; pe când celalt se concentrează asupra circumstanțelor exacte ale situației actuale, spărgând zidul vocabularului și întrebuițând logica pertinentă a descrierii situației. Fără să vrea, copilul a inventat o expresie semnificativă, chiar dacă e improprie. Această expresie are un înțeles strâns legat de o împrejurare unică, și prin urmare nu va mai servi niciodată, pentru că în viitor copilul va ști care e numele exact al împrejurării. E produsul unei experiențe individuale, unice și surprinzătoare ca orice descoperire. Descrie clar o situație necunoscută, pe care inteligența copilului n-o poate asuma decât prin globalizarea unor situații similare (din punctul lui de vedere), în care a văzut și auzit persoane care vorbesc. Din punct de vedere lingvistic, formula întrebuițată exprimă un fel de voință de putere, de luptă cu limbajul. Întrebuițarea leneșe și comodă a termenului generic, inert prin natură, e un procedeu lingvistic curent, pe când invenția copilului care luptă cu limbajul pare a ne îndruma spre literatură.

Avem tot interesul să privim mai de aproape această sugestie. Nu se spune degeaba că adevărul iese din gura copiilor, și de altă parte se știe că poeții sunt considerați de multe ori ca niște copii. Aceste opinii mai mult sau mai puțin generalizate ne obligă să examinăm în același timp și alt aspect al problemei, care nu e fără legătură cu obiectul cercetărilor noastre. Am întrebuițat aici niște zicale cunoscute privitoare la copii și la prima inocență, reputată ca fiind epoca adevărului gol-golui și în același timp ca fiind asemănătoare cu limbajul poeziei. Aceste maxime tradiționale, întemeiate pe ceea ce numim în mod convențional înțelepciunea populară, sunt oare compatibile cu adevărul literaturii? Asemenea aserțiuni apar uneori în studiul literaturii, împreună cu alte afirmații, apodictice în aparență, producând nedumeriri și îndoieli din punctul de vedere al oportunității lor. Copilul și poezia, magia și poezia: în ce măsură putem să ne referim la aceste apropieri care de cele mai multe ori ne fac să surâdem? Poate fac parte din mobilierul ieftin al criticii impresioniste. Poate că întrebuițarea lor e abuzivă; poate că nu le menționăm decât ca să mascăm neputința de a da alte explicații, și suntem siliți să ne sprijinim pe axiome false. Examenul comparativ al metodelor întrebuițate de magie și de inteligența primilor ani ai copilăriei pentru a se apropia de adevăr ar trebui totuși să ne ajute la răspunde la aceste întrebări.

În mod obișnuit spunem: „am visat”; „am avut un vis”; „am văzut în vis pe cutare”. Sunt toate expresii care aparțin limbajului comun; avem dreptul să alegem între trei formule echivalente, dar e greu să încredințăm același conținut altei sintagme. Mă întreb de altfel dacă ar fi util, presupunând că aş putea să inventez altă expresie pentru a spune același lucru; însuși faptul că pot să întrebuițez trei sintagme diferite e un lux. Dacă aş spune că „somnul mi-a vorbit noaptea trecută”, n-aş inventa a patra expresie paralelă; modulul introdus de mine n-ar răspunde tiparelor limbii și nici realității, și în definitiv n-aş spune adevărul.

Bineînțeles că există și persoane care în mod natural vorbesc pretențios, îndrăgostiți de frazele sforăitoare, punând emfază sau falsă distincție în tot ce spun; dar acești oameni poartă eticheta lor, ca fluturii în vitrină. Dar dacă eu aş rosti aceeași frază, adresându-mă unui prieten cu care m-am întâlnit în tramvai, de exemplu, mă aștept de pe acuma să mă privească cu oarecare îngrijorare și să mă întrebe de sănătate; pe urmă se va grăbi să explice starea mea prietenilor comuni. În schimb, dacă aş putea să plasez această găselniță într-o poezie, nu vreau să spun că m-aş transforma pe loc în poet, dar n-aş fi nemulțumit de mine însumi. „Și somnul îmi vorbește de umbre ce s-au șters”. Sau „din somnul meu de vise vorbește-un vis de somn”. Poate voi avea prilejul de a întrebuița undeva aceste imagini.

Se vede prin urmare că, deși sintagma *visul vorbește* rămâne neschimbată, există o diferență de calitate între cele două enunțări, cea poetică și cea corect lingvistică. Calitatea nu poate depinde decât de context; datorită lui, sintagma poate avea o valoare A sau o valoare B. Trebuie să mă adresez circumstanțelor, ca să înțeleg ce greșală am făcut în cazul A și care e meritul meu eventual în B. Dacă prietenul meu din tramvai ar binevoi să-mi răspundă, mi-ar vorbi de nerozii și de cai verzi pe pereți: ar avea dreptate, pentru că toți știu (afară de poeți) că somnul nu vorbește. Prin urmare, enunțarea nu numai că sună fals, dar e falsă în conținut. Și totuși, scumpe prietene, zilele trecute am fost împreună să vedem și să ascultăm *Macbeth*. Ți aduci aminte? „Macbeth ucide somnul”. Nu-i așa că sună fals? Ba nu, dar nu e același lucru. Adică de ce n-ar fi același lucru? Pentru că a spus-o Shakespeare, sau pentru că vorbește Macbeth? Mic mi se pare că pricina e alta: amândoi întrebuițează alt limbaj, în care conținuturile false devin adevăruri. Rețin că ceea ce e adevărat în B miroase a minciună în A; deosebirea nu vine din conținut, ci din împrejurarea că fiecare înțelege ce vrea el să înțeleagă. Arta scriitorului, și mai ales a poetului, este arta de a strecura îndemnul să credem ce vrea el. Cine n-a auzit îndemnul nu poate trece de pragul A.

Adevărul e că dreptatea stă de partea cazului A: enunțarea B, considerată din punct de vedere obiectiv, nu e nici naturală, nici îndreptățită. E irațională: e același lucru, dar ne apropie mai mult de o categorie care ne interesează de aproape. Poate n-ar fi fost cazul să ne învărtim atâta: firește că de asta există posibilitatea B, pentru că, după cum știm, literatura e irațională. *Quod erat demonstrandum*; dar pe noi ne interesează în mod particular iraționalul operațional. Am vrea să știm în virtutea căror norme și rațiuni (dacă există) am ajuns la această diferență de nivel între A și B. Dacă știi că e permis să formulez dinadins un discurs valabil care întoarce spatele rațiunii, mi-ar plăcea să știu cum se ajunge la acest rezultat.

„Vorbește somnul” e un exemplu oarecare de limbaj irațional. Am văzut că în cazul B acest limbaj nu e nici absurd, nici mincinos și că are proprie-

tatea de a reprezenta cu mai multă vigoare și să facă sensibil un concept devenit imagine. Deși certată cu logica, realitatea descrisă astfel nu e nici negată, nici tergiversată, din punct de vedere al conținutului comunicat de mesaj. În schimb imaginea recepționată a suferit o adevărată schimbare la față. Vișul, pe care limbajul comun îl prezintă ca un obiect pasiv, o stare sau un fabricat, se impune pe neașteptate ca o prezență activă și o agresiune. Fără să-și dea seama, Domnul Jourdain a inventat metafora, ne propune o personificare și puțin lipsește ca să ne pună în fața unei prosopopei. Cu toate acestea, comunicarea nu e o descriere, nici o definiție, ci continuă să rămână o simplă imagine. Colorată în sens afectiv, imaginea pierde în precizie ceea ce a câștigat în vitalitate; și se știe că acesta e semnul caracteristic al gândirii primitive și al magiei (Lévy-Bruhl).

Ca în orice act magic, care presupune prezența unei revelații, inteligența nu are nevoie, și probabil nu are nici posibilitatea de a verifica datele mesajului, pentru că într-un fel nu e mesaj, ci imagine comunicată. Din imagine conștiința deduce mesajul, pe care îl înmagazinează ca dată reală, fără nevoia unei verificări. Această luare de cunoștință improprie e bine cunoscută și a fost analizată de Aristotel sub numele de paralogism: dat fiind că somnul era real, ce se întâmplă în somn e la fel de adevărat. E de ajuns să amintesc cazul negru-lui Bantu care și-a omorât soția și prietenul, pentru că visase că amândoi l-au înșelat.

Ca și gândirea primitivului, logica poetului este un instrument insuficient, dacă nu chiar inexistent, din punctul de vedere al analizei adevărului; în schimb are capacitatea de a insinua o adeziune paralogică, mai puternică decât adeziunile construite laborios pe baza unor argumente realiste. Rațiunea n-are nici o legătură cu astfel de adeziuni, forțate de sentimente; acesta e de altfel și cazul iubirii, care n-are nevoie de judecata logică. Această judecată o ia razna din momentul în care mesajul pare mai puțin interesant decât împrejurările lui. În teorie, împrejurările ar trebui să ne fie indiferente, dar nu e așa: nu mai mă văd bine în oglindă, dacă mă apuc să caut în ea, cu coada ochiului, pe fata care trece pe la spatele meu. Se știe de altfel că ne putem mântui prin credință. Sfântul Toma, care era un raționalist, nu era mai puțin credincios decât ceilalți apostoli, dar n-a știut să meargă spre adevăr pe drumul cel mai scurt.

Dacă e adevărat că există o legătură între magie și poezie, va trebui să examinăm mai de aproape înțelesul primitiv al magiei. Pentru societățile primitive și antice ea se confundă până la un punct cu religia, de care se deosebește prin caracterul activ, printr-un ritual alimentat de surse reale și prin absența preocupărilor eshatologice, întrucât nu se ocupă decât de soarta omului pe pământ.

Mircea Eliade consideră ca loc geometric al operațiilor magice locul sau obiectul care oferă sau cel puțin tinde a obține o manifestare actuală a sacralității. Cu alte cuvinte, magia transformă un dat obișnuit al naturii într-o hierofanie, adică într-un loc sfințit, dacă el conține sau revelează în sine ceva deosebit de propria lui natură. Gândirea magică asumează cu o devoțiune religioasă această manifestare nenaturală (sau considerată ca atare) și așteaptă de la ea efecte benefăcătoare pentru indivizi și utile întregului grup social; rareori se așteaptă rezultate defavorabile.

Abatele Charles Batteux e un profesor de retorică din secolul XVIII. A fost unul din criticii literari cei mai pătrunzători și înnoitori din vremea lui: opiniile lui atrag și astăzi atenția teoreticienilor literaturii. E foarte probabil că Mircea Eliade nu l-a cunoscut, și e cu atât mai interesantă mărturia lui. Batteux declară că literatura începe atunci când discursul comun, adică limbajul nostru obișnuit, „transportă detalii care există în natură, ca să le prezinte în obiecte în care nu sunt naturale”. Prin această operație, spune, „se obține un obiect mai perfect decât însăși natura și care, cu toate acestea, continuă să fie natural”. Literatura vorbește individului de viață și de destin, „ca să-l perfecționeze, să-i asigure conservarea, sau ca să-l debiliteze și să-l pună în primejdie”.

E ușor de observat că în citatele de mai sus, cuvântul „literatură” poate fi înlocuit cu „magie”, pentru ca definiția lui Batteux să coincidă total cu a lui Mircea Eliade, deși în aparență cele două subiecte tratate n-au legătură între ele. Nu e cazul să insistăm analizând cele două texte; e mai interesant să știm în ce, și de ce seamănă.

Dacă stabilim că cele două definiții seamănă între ele, ele nu pot fi pertinente, fiecare în sfera ei, dacă asemănarea nu se dă și între cele două operații considerate. Constatarea nu e nouă, e mai degrabă un truism. Punctul nostru de plecare fusese tocmai curiozitatea de a afla dacă secretul poeziei are ceva în comun cu întunericul miturilor și cu inocența copilăriei.

Mentalitatea colectivă a primitivilor atrage atenția prin pasivitatea individului și prin supunerea, consimțită fără dificultăți, la un număr redus de practici și de rutine, jumătate din ele inutile și cealaltă jumătate lipsite de eficacitate. „Primitivul ascultă de anumite norme stabilite de obiceiuri, numai pentru că nu e în stare să le violeze” sau din cauza „inerției mentale”, sau din „instinctul de grup” (Malinowski). Etnografii, care n-au totdeauna dreptate, ne îndeamnă să considerăm mentalitatea primitivă ca un eșec al inteligenței sau ca o greșală a naturii. E mai probabil că imobilizarea rutinelor e produsul unei îndelungate conviețuiri cu probleme și cu nevoi constante.

Într-o economie primitivă, dominată de ideea supraviețuirii, practicarea activităților utile nu inspiră spiritul de aventură sau de inițiativă. O prudență elementară obligă grupul să instituționalizeze comportamentele și tehnicile care răspund nevoilor colectivității. De aceea gândirea primitivului „se identifică totdeauna cu psihologia colectivă” (Jung). Schemele lui mentale sunt cele ale oricărei inteligențe începătoare, numai că se aplică în mod forțat unui număr limitat de obiecte și de împrejurări, a căror sărăcie și repetiție nu îngăduie nici o formă de progres. Ca navele care se mulțumesc cu cabotajul, gândirea primitivă nu poate să piardă din vedere solul imediat. Această limitare a spațiului e caracteristică și primelor faze ale inteligenței copilărești.

Primitivul concepe realitatea în baza unor criterii care de multe ori ne scapă. Frazer și Taylor le reduc la două principii fundamentale: simpatia și homeopatia, cu alte cuvinte contiguitatea obiectelor și asemănarea lor. Aceasta reduce cunoașterea realului la două posibilități ale percepției: obiectele vor fi asumate și concepute fie din punctul de vedere al simpatiei sau al homeopatiei, fie sub unghiul relațiilor lor cu individul. În ambele cazuri obiectul nu apare ca fiind autonom, pentru că se prezintă legat de punctul de vedere: nu există ca obiect, ci ca parte dintr-un tot. Lumea sau universul sunt un tot (*universus*, răscutit spre ceea ce e unu), și ceea ce numim noi obiect nu e decât o parte a unității. Așa se explică faptul că, în gândirea primitivă, orice obiect

care nouă ne apare izolat presupune pentru primitiv prezența actuală a totului. De exemplu, mișcarea este un atribut al vieții; râul se mișcă, deci e parte din divinitatea care se mișcă în el, și divinitatea la rândul ei e parte din marele Tot, cel care e prezent pretutindeni, și nu e el, pentru că e tot.

Această viziune de ansamblu conduce la al doilea principiu fundamental al gândirii primitive, globalitatea. Al doilea principiu e în realitate modul de întrebuințare al celui dintâi. Lumea fiind constituită din elementele conglomerate în virtutea principiului de simpatie, aceste elemente sunt accesibile peste tot. Dacă am partea am tot și pot să am la fel de bine orice altă parte, pentru că un înlocuitor homeopatic al părții solicitate răspunde de prezența lui.

Din punctul de vedere al gândirii abstracte, identificarea aceasta a unei părți cu alta, și prin ea cu marele Tot, nu implică o unitate substanțială, pentru că principiul de simpatie se mulțumește cu o simplă coincidență de atribute, exact ca într-o metaforă. Homeopatia sau asemănarea are aceleași virtuți. Așa poate vrăjitoarea să-și omoare dușmanul, înțepând cu ace o păpușe de ceară, care seamănă cu victima în ideea ei; și înțelegem pentru ce copilul nu vede nici o deosebire între o coadă de mătură și un cal. Cine operează această identificare illogică nu e principiul de simpatie, ci actul homeopatic al călăriei.

Wallon citează exemplul spectatorului de circ care, urmărind exhibiția dansatorului pe frânghie, se crispează și își umflă mușchii, pentru a menține un echilibru pe care nimic nu-l amenință. Inconștientul îi sugerează acest remediu homeopatic împotriva unui echilibru amenințat în altă parte, și care, prin urmare, amenință orice echilibru. Într-un exemplu ca acesta, legătura dintre parte și tot n-a fost denunțată, nici cenzurată de logica noastră abstractă, pentru că n-a avut nevoie să treacă prin filtrul inteligenței. Din punctul lui de vedere, spectatorul și dansatorul nu aparțin aceluiași tot; dar pentru gândirea prelogică echilibrul lui și al dansatorului sunt tot una și e natural să sufere cu el și să-l ajute contensiunea sa musculară. Ceva a rămas în el din gândirea magică și izbucnește spontan.

Plecând de la observații de felul acesta, antropologia culturală a descris comportamentul magic în termeni care par a implica existența unei logici proprii. Nu știu dacă merită numele de logică, dar e adevărat că, oricât ar părea de săracă, gândirea magică presupune un anumit grad de consistență și de coerență. Ținând seamă de felul în care funcționează, de rezultatele pe care și le propune chiar dacă nu e capabilă să le obțină, și de insuficiența concepțională, e evident că gândirea magică sau primitivă e unul din rezultatele posibile ale gândirii prelogice a copilăriei, pe care o cunoaștem mai bine. N-o înțelegem sau poate n-o interpretăm totdeauna bine, pentru că nu e capabilă să funcționeze ca gândire de sine și nu posedă metalimbajul care ar putea s-o descrie. Suntem siliți s-o judecăm cu criteriile noastre, plecând de la valorile de care știm din altă parte și ne putem servi pentru a compara.

Fontenelle, care aparține generației anterioare lui Batteaux, a fost poate cel dintâi critic modern care a apropiat literatura de gândirea primitivă și de inteligența copilăriei. A observat, cu multă ascuțime de minte, că miturile au fost vehiculul și mijlocul de comunicare al gândirii magice. Deși certat cu logica și cu adevărurile stabilite, mitul a fost adaptat cu entuziasm de poeți, pe care nu i-a stingherit în nici un fel universul dezordonat al basmelor tradiționale. Fontenelle a studiat și cauzele acestei degradări și a găsit că ceea ce

fusesse pentru strămoși religie și adeziune totală, a suferit eroziunea timpului și a devenit pentru poeți simplă fantezie, convenție și joc.

Fără îndoială avea dreptate. Declasarea miturilor poate să fi fost o îmbătrânire sau o adaptare funcțională sau o amplă secularizare. Oricum ar fi, ipoteza lui Fontenelle semnalează divorțul între două faze ale gândirii: o foaie mai mult într-o carte care mi se pare că n-a fost scrisă și care ar putea fi intitulată *Istoria inteligenței*.

Această carte ar trebui să aibă două volume: unul consacrat filogenezei, care ar urmări evoluția rațiunii, și alta ontogenezei, care ar studia demersul și progresele inteligenței infantile de la începutul ei până la maturitate. Evoluția ontogenetică a fost stimulată în mod foarte inegal, societățile primitive fiind frânate prea repede la niveluri modeste, dacă nu insuficiente. Această ruptură explică tendința de a asimila gândirea primitivă cu inteligența copilăriei.

Am semnalat prezența acestei sugestii în cazul lui Fontenelle. Probabil de la el a luat-o și a prelucrat-o Vico. Pentru filozoful italian „memoria copilului e foarte viguroasă; de aceea imaginația lor e vie și extrem de versatilă, pentru că nu e altceva decât memoria care sporește sau combină imaginile. Această axiomă explică evidența imaginilor poetice pe care a trebuit să și le formeze omenirea, la vârsta copilăriei sale“. Copiii au fost deci, în felul lor, cei dintâi poeți ai omenirii: „Cel mai sublim efort al poeziei e cel care atribuie lucrurilor insensibile simțiri și pasiuni, — și e un obicei al copiilor, să ia în brațe obiecte inanimate, se joacă cu ele și le vorbesc ca și când ar fi însuflețite“. De acolo vine, declară Vico în continuare, „convingerea noastră că oamenii, la începutul lumii, au fost în mod necesar niște poeți sublimi“; și de aceea „cine pretinde să scrie o poemă sublimă, trebuie să judece și să simtă în toate potrivit cu părerea vulgului și a copiilor“. Presupun că de la Vico a învățat Hegel că „poezia e mai veche decât proza“. De aceeași părere e și Heidegger, care afirmă că poezia e anterioară limbii și a fost limba primitivă (*Ursprache*) a unui popor. Rolland de Renéville, care citise pe Hegel, merge și mai departe când stabilește prezența unei coincidențe totale între conștiința primitivului, a copilului, a poetului și a misticului; demonstrația acestei teze e întemeiată pe prezența comună a unei lumi de mituri, a metaforei, a situații într-un prezent etern și a confuziei realității subiective cu cea obiectivă.

Toate aceste sondaje nu sunt lipsite de interes; dar căutarea adevărului, atât de simplu și de radical suprimată de gândirea magică, continuă să fie foarte grea pentru noi. Poate că adevărul nu e unul singur, cum ne închipuim noi; poate că e o valoare instabilă, cum vrea să dovedească istoria contemporană. În orice caz, adevărurile vieții refuză formulările obiective. Acuma știm mai bine cum se petrec lucrurile. Știm, de exemplu, că în procesul asumării realului, realitatea ne vine amestecată cu dorința (Piaget) și că un concept subiectiv e mai real și mai profund simțit decât unul obiectiv. Probă de aceasta: dansatorul pe frânghie. Ca spectator, îmi dau seama că nu pot să-i fiu de folos cu contracțiile mele musculare, că pentru mine n-au nici un sens, dar știu la fel de bine că nu pot să le suprim. Atunci unde stă adevărul? Și în orice caz, la ce mi-ar servi adevărul?

Problema e a noastră, așa-ziii civilizați, și ar fi nedrept s-o punem pe seama gândirii primitive. Pentru ea, ideile sunt puține, dar definitive și inalterabile. *That is the question*: dacă gândirea mea nu se acordează cu a pri-

mitivului, cum voi ști să-i respect miturile și să nu iau în glumă ceea ce mie mi se pare o neghiobie? Poate că asta e și drama literaturii, din momentul în care și-a pierdut caracterul sacru.

Problemele copilului nu sunt mai ușoare; diferența constă din faptul că el și le rezolvă singur. La început lumea îi apare și lui ca un tot confuz, cu unitatea tulbură care a supraviețuit în gândirea magică. Inteligența inițială e neinteligentă și nu dispune de criterii care să-l facă să creadă sau să nu creadă: conștiința, percepția obiectelor, conceptul nu apar decât la capătul unei evoluții destul de îndelungate. Până atunci, copilul nu va fi decât un receptacol egocentric, care nu știe decât să ducă la gură tot ce i se pune la îndemână. Timpul și experiențele repetate îl vor învăța să distingă obiectele între ele; să facă legătura între obiect și utilitatea lui; să simtă lipsa obiectelor absente; așa încât are mult de furcă. Începe să distingă obiectele pornind de la o situație zero, în care nu încap îndoieli. Confuziile vor începe o dată cu vorbirea, când va cunoaște existența obiectelor pe care nu le are și le dorește; învață să le ceară, să le aleagă și să le întrebuițeze sau să imite posesiunea în lipsa lor.

Criteriul inițial al identificării obiectelor e principiul simpatiei. Pentru orice copil, percepția sau imaginea biberonului nu e imaginea obiectului, ci reprezentarea ideii de aliment; degetul cel mare nu e perceput ca parte din el însuși, ci ca obiect pentru supt. Mai târziu, o băltoacă întâlnită pe stradă va fi un loc pentru bălăcit, și cuțitul, ceva pentru tăiat. Ca în cazul menționat, al coadei de mătură percepută ca un cal, persistă globalizarea inerentă gândirii care mai târziu va deveni magică, dând prioritate atributului și organizând asumarea obiectelor pe baza criteriului de utilitate.

În fața uceniciei vorbirii, această interpretare simplificată a realității se completează prin apariția a două funcții complementare: acomodarea, care înregistrează datele realității, și asimilarea, care permite folosirea datelor înregistrate, în vederea unei reacțiuni motrice (Piaget). Această reacțiune circulară, care definește viața psihologică a copilăriei, mi se pare a fi rezultatul evolutiv al celor două filtre fundamentale ale gândirii magice, simpatia și homeopatia; numai că inteligența primară nu se oprește la faza magică, ci își pregătește evoluția în direcția gândirii abstracte.

Aceste două faze, cea prelogică și cea abstractă, nu se exclud, dar se separă și se distanțează până la a se ignora, din cauza unor structuri logice incompatibile. Viața inteligenței reclamă asimilarea permanentă de date noi, integrate în scheme preexistente; dar schemele se uită mai anevoie decât datele izolate. Mentalitatea magică sau concretă e latentă sub gândirea abstractă, într-o adâncime și promiscuitate defavorabile.

Astăzi gândirea magică e un reziduu tolerat ca o rudă săracă în care nu se poate avea nici o încredere. Se admite că există încă la nivelul subliminal, condamnată ca o metodă greșită a cunoașterii. Ascultând de vechile lui manii, Freud o numește nevroză obsesivă. Pradines o definește mai corect, ca o voință de putere și mijloc de posesiune a irealului, a cunoașterii și a satisfacției. Nu știu dacă este o inteligență „inferioară” sau „superioară”; aș spune cu Hadamard că problema e falsă și întrebarea nu e științifică. Cred că totul depinde de ce vrem să facem cu ea.

În fond, cele două universuri, al obiectelor și al conceptelor, ar trebui să fie inseparabile. Rațiunea abstractă răspunde de progresul științei și de îmbu-

nătățirea condiției noastre materiale; dar a ajuns la aceste rezultate sporind apetitul și nevoile individului și influența ei e nulă, dacă nu negativă, asupra vieții interioare, care nu-i e accesibilă. Cât despre gândirea magică, a influențat în sens negativ progresele inteligenței și bunăstarea omului, pe care tinde să-l considere ca simplu consumator de ideal; dar de altă parte, numai ea posedă plenitudinea vitală a pasiunilor și a exaltării prin imaginație a satisfacțiilor care ne permit să ne dăm seama că trăim. Unul e secretul lumii, celalt e secretul individului: două programe complementare, care trăiesc rău împreună, și noi cu ele. Recolta ar fi probabil mai bună, dacă ambele rațiuni nu s-ar sabota reciproc.

Presupun că natura a prevăzut soluția acestor dificultăți, prin arbitrajul încrederii, care e o credință, introdusă de evoluția conștiinței și de apariția semnelor verbale, care n-au nici un sens dacă nu vrem să li-l recunoaștem. Vorbirea a făcut posibilă gândirea abstractă, care alimentează încrederea în simboluri și ușurează construcția unei logici sistematice. Formarea categoriilor, distincția între prezent și absent, dorit și nedorit, adevărat și fals a creat rudimentele unei axiologii, într-o primă fază în care nu încape îndoiala: și nu există axiologie acolo unde nu se știe ce e îndoiala sau fraudă. Mai târziu lucrurile s-au complicat. Pentru noi a crede înseamnă în același timp a avea încredere, a considera ca neîndoienic sau probabil sau sincer, a avea o opinie proprie, a presupune sau a-și închipui. Evoluția conceptului indică o deteriorare sau devalorizare a cuvântului, deci și a ideii de credință sau de încredere. Se știe totuși că pentru copil cuvântul are o valoare absolută, ca și pentru primitivi; de multe ori suntem mirați când mai întâlnim printre noi oameni care *cred* în cuvântul dat.

Din punctul de vedere axiologic, valoarea unui cuvânt sau a unui concept e în principiu nulă. În practică există anumite circumstanțe determinate, cum ar fi autoritatea, evidența, creditul personal, care dau loc încrederii sau valorificării pozitive a simbolului. Wittgenstein începuse demontarea logicii prin atribuirea unei valori zero oricărui simbol sau semn; dar e vorba de o atitudine personală și în orice caz orice nouă structurare a logicii nu poate să înceapă decât dincolo de zero. Toți știm că omul de știință e silit să dea credit unor anumite ipoteze care nu se pot demonstra. Axiomele n-au nevoie de demonstrație. Știința spațiului se întemeiază pe un punct, care e negația spațiului; adevărurile aritmeticii și ale geometriei se pot demonstra, afară de începutul lor, care e zero. Logica n-a putut să se formeze, evitând sau denunțând crorile judecății, decât din mometul în care semnele discursului au fost asumate de conștiință ca semne de adevăr.

Când luăm cunoștință de un mesaj, e posibil să nu credem în conținutul discursului; dar îndoiala n-a putut interveni decât dacă suntem în prealabil convinși de adevărul semnelor care au transportat mesajul. Valoarea de cod a semnelor, deși convențională și arbitrară, se constituie totuși în valoare reală. Acceptarea lor totală nu e o operație abstractă sau „științifică”, nici nu e rezultatul unui calcul preliminar. Gândirea însoțită de cuvinte presupune chiar de la începuturile ei ontogenetice prezența în conștiință a unei garanții de valoare: și ceea ce poate fi dat ca sigur e că garanția nu se referă la discurs, ci la semnele lui.

Încrederea primordială în semnele discursului se prezintă în două feluri. Gândirea primitivă, în faza ei magică, a fost egocentrică și globalizatoare, din

care pricină n-a avut nevoia să separe obiectul de legătura lui cu eul individual. Asta explică rezultatul semnalat mai înainte: influența acestei gândiri va fi pozitivă și constantă în discursul care vorbește de condiția umană, de sentimente și de pasiuni. Adevărul discursului va fi total pentru *ego*, pentru că va fi un adevăr afectiv, care va sensibiliza pe *ego* și pe cei care vor participa la problemele lui afective. Discursul afectiv nu va fi capabil să descrie obiectele în autonomia și în circumstanțele lor; în schimb, va fi singura posibilitate de a informa pe mulți de adevărurile profunde ale vieții individuale și de legăturile ei cu obiectele realității. În schimb, gândirea abstractă cultivă un adevăr obiectiv, aseptice la contaminările subiective și predispus la generalizări și sinteze; se simte incomodă și nu la locul ei în prezența pasiunii, a visării, a exaltării gratuite a imaginației și a împrejurărilor în care logica e insuficientă. Aceste două modalități ale gândirii nu se exclud, dar nici nu fac eforturi ca să se ajute. N-ar putea să se ajute, pentru că gândirea e limitată de prezența unor câmpuri deosebite, chiar atunci când par coincidente. Astronomul a început prin a fi astrolog, dar și-a uitat de importanța horoscopului.

În faza inteligenței infantile, adevărul revelat prin limbaj sau prin experiență e înțeles în sensul gândirii magice. Vârsta sensorimotrice scapă cunoașterii și plenitudinii satisfacțiilor intelectuale. Caracterul social al limbajului impune un început de socializare a raporturilor, care începe să țină seamă de prezența celorlalți și deschide drumul spre obiective abstracte. Dar satisfacțiile intelectuale singure nu sunt suficiente. Relativizarea individului în interiorul colectivității, și mai târziu prin urgența sexualității, dă reacțiunilor afective o valoare de refugiu și sporește presiunea căutării, a înșetării și a neliniștii. În aceste condiții e natural ca gândirea magică să-și mențină superioritatea. Între numărul de sateliți ai lui Saturn și întâlnirea mea de astă-seară nu există nici o posibilitate de comparație. Adevărul subiectiv rămâne cel mai important, deși mă privește numai pe mine. Sau poate chiar din acest motiv. Imaginația dispune de multe mijloace ca să aibă mereu dreptate, — și în fond asta e misiunea ei.

Gândirea care se proclamă abstractă se lasă sedusă uneori de fascinația exersată de semnele linguistice asupra inteligenței. Există în acest caz un iz de magie, destul de discret ca să nu ne mai dăm seama de el.

Tratatul de Logică zis de la Port-Royal, care e un stâlp al raționalismului clasic, observă că semnul verbal comportă două idei complementare: „una e obiectul care reprezintă, și cealaltă e ideea obiectului reprezentat”. Definiția coincide cu cea actuală, cu singura deosebire a terminologiei întrebuințate. E destul de ușor de văzut că, de asemenea, coincide cu definiția poemei de Batteux și a hierofaniei de Mircea Eliade. Deosebirea care atrage mai mult atenția e tăcerea lui Arnauld în ce privește influența obiectului definit asupra vieții oamenilor, — detaliu de care fac caz ceilalți doi autori. Mă întreb dacă a fost o uitare, sau dacă n-a avut nevoie s-o spună, pentru că semnele verbale au fost inventate de inteligența speciei tocmai pentru a ușura viața oamenilor.

Există deci — sau cel puțin presupun că există — o anumită presiune a discursului magic asupra discursului logic. Magia se definește ca o acțiune care tinde să provoace anumite efecte reale, și se poate demonstra că în anumite împrejurări le obține. Capacitatea de intervenție directă a semnelor verbale în determinate aspecte ale realității e poate metamorfoza activității conceptuale introduse într-o anumită împrejurare concretă și reproduce în sens invers operația care transforma obiectele în concepte.

Filozofii antichității știau sau credeau că discursul poate modifica realitatea. Gorgias afirmă că există în cuvinte puterea de a produce emoții și convingeri și ne obligă să imaginăm (deci să realizăm) împrejurări care nu există. Coincide cu ideile lui Platon, care izgonește din Republica lui pe poeți, pentru că poezia produce în ascultători imagini, reale sau ireale, care produc confuzii și împiedică identificarea adevărului. Uneori gândirea modernă alunecă și ea pe aceeași pantă. Furetière, care este un simplu lexicograf, observă că lexema *parole* are un sens plat sau curent, și altul care posedă anumite „proprietăți energetice”, de exemplu în uzul eclesiastic. Mallarmé stabilește o diferență între limbajul brut și limbajul esențial, dar nu lămurește în ce consistă această diferență. E curioasă, și la fel de puțin elaborată, părerea lui Sartre: „Poetul s-a retras dintr-odată din limbajul-element; a ales pentru totdeauna atitudinea poetică în care cuvintele sunt considerate ca obiecte, nu ca semne”.

Presiunea gândirii magice nu e uniformă. Putem reține ca ipoteză de lucru că există o influență, insuficient determinată, a semnelor verbale și prin ele a gândirii magice în literatură. Poate și trebuie să fie așa, dat fiind că literatura implică prezența unui ego și a unui destin. Autosuficiența discursului literar, autotelismul lui, puterea lui de creație și de sensibilizare a imaginarului îi dau o capacitate particulară, pe care o vom numi-o performativitate. Această proprietate cere o explicație mai amănunțită.

Cornel Mihai Ionescu

I. *Alchimia bifrons*. Prezența, în *Remember* de Mateiu Caragiale, într-un număr revelator și sub forma unei rețele extrem de coerente, a simbolurilor „hermetice”, permite interpretarea textului și a psihismului autorului din punctul de vedere a ceea ce Carl Gustav Jung numește „mentalitatea alchimică”. În concepția marelui psihanalist, imageria simbolică reprezintă însăși „esența” aceste mentalități: „Ceea ce cuvântul nu putea exprima decât imperfect sau chiar deloc alchimistul a încredințat imaginii, care vorbește, desigur, o limbă ciudată dar, adesea, mai limpede decât conceptele sale filozofice rudimentare”¹. Unele din aceste „mitologeme” aparțin și altor sfere semantice, dar numai întrucât transferă în aceste noi organizări sensurile originare cu care le investește „mentalitatea alchimică”, știut fiind că, după cum afirmă Jung, „unul din principalele izvoare de reprezentări simbolice în epocile trecute este alchimia”². Dificultatea unei asemenea interpretări constă în proiectul paradoxal de a aplica „limbii originare” a „imaginilor mitice” un limbaj verbal și un ansamblu de „formule intelectuale” pe care „mentalitatea alchimică” le-a resimțit, de la bun început, ca fiind lipsite de „pertinență” și substituibile prin „limbajul imaginilor”.

„Mitologemul, scrie Jung, este limba cu adevărat originală a acestor procese psihice și nici o formulă intelectuală nu poate viza, nici măcar de foarte departe, plenitudinea și forța de expresie a imaginii mitice”³.

În sens general, această dificultate este proprie oricărei tentative de a adevăra limbajul verbal continuu, logico-discursiv, celui „noetic”, instantaneu și „discret”, al reprezentării figurale. În cazul hermeneuticii unui text literar, însă, această dificultate generică sporește prin natura de „metatopism” a discursului verbal, care reprezintă o primă aplicare a cuvântului la „ imaginea mitică” ce structurează înconștientul scriitorului. Textul lui Mateiu Caragiale constituie primul nivel al hermeneuticii, acela în care limbajul verbal („secundar”) vorbește „limbajul originar” al imaginarului. „Psihanaliza” acestui text reprezintă al doilea nivel al hermeneuticii, întrucât ea nu se aplică imaginarului ca atare, ci celui dintâi „analogon” verbal al său. De aceea, orice „analiză” (mediată) a rețelei de „mitologeme” care organizează universul imaginar al unui scriitor implică o reflectare (imediată) a limbajului verbal asupra propriilor posibilități de a „vorbi” un limbaj „arhetipal” adică implică „auto-analiza” unui complex de frustrare pe care limbajul verbal îl „supra-compensează” prin „metatopismul” discursului psihanalitic.

Rigoarea acestui discurs este, în bună măsură, determinată de coerența și gradul de „pertinență” al textului însuși, conceput ca prima și cea mai de

¹ C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Perinet et le Docteur Roland Cahen. Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1970, *Préface à la première édition allemande* (1943), p. N.

² *Riflessioni teatrali sull'essenza della psiche*, (1954), în C. G. Jung, *La dimensione psichica*, a cura di Luigi Aurigemma, traduzione di Silvano Daniele, Torino, Boringhieri, 1972, p. 268.

³ C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, ed. cit., p. 35.

seamă aplicare a limbajului logico-discursiv la limbajul „noetic” al subconștientului. La acest nivel „arhetipal” psihismul profund al scriitorului relevă un univers riguros articulat în structuri invariante, caracteristice „mentalității alchimice”. Acest psihism arhaic și unitar se scindează în straturile lui superficiale, mai apropiate de sfera disociativă a conștientului, printr-o dicotomie mai curând provizorie și convențională decât reală, între „eul empiric” și cel „estetic” al scriitorului. După cum am văzut, în cazul „eului estetic”, analiza structurilor imaginarului este mediată de textul estetic al operei. În cazul „eului empiric” al lui Mateiu Caragiale, o astfel de analiză presupune o dublă mediație. Primul „analogon” al limbajului arhetipal nu pare să fie discursul verbal, ci un limbaj „pragmatic”, un comportament existențial, un ansamblu de prescripții și comandamente în mod tacit dictate conștiinței și în mod nemediat aplicate în discursul mut dar atât de elocvent al activității cotidiene. Față de acest prim nivel, cel reprezentat de corpul de texte care fixează această sumă de legi ale comportamentului pare să fie ulterior și să reflecte, mai curând, concluziile unei experiențe parcurse decât programul uneia posibile. Acest din urmă aspect nu este, totuși, absent din jurnalul, corespondența și „agenda” lui Mateiu Caragiale, ceea ce permite supoziția că cele două niveluri de limbaj (comportamental și verbal) se aplică simultan nivelului „arhetipal”, printr-un contrapunct de „praxis” și „discurs” care conștientizează, în bună măsură, mitologemele „mentalității alchimice”. Oricum, singurul nivel accesibil hermeneuticii este cel al „decalogului” scris; numai prin analiza lui poate fi refăcut, cu aproximație, nivelul pragmatic, prima mediere a limbajului arhetipal. Coerența structurală a gândirii „hermetice” care definește inconștientul lui Mateiu Caragiale se vedește, în cel mai înalt grad, în „izotopia” nivelurilor succesive, estetic, etic, pragmatic pe care le emană limbajul „noetic” propriu imaginarului său. Prezența aceluiași mitologem în „poetica” implicită ce dictează comportamentul „eului estetic” și „etica” specifică „eului empiric” confirmă omologia lor structurală și natura lor de proiecții complementare ale unui univers comun, riguros structurat de legile și categoriile „mentalității alchimice”.

Nu este deloc întâmplător faptul că această distincție între sfera „estetică” și cea „empirică” a psihismului individual al lui Mateiu Caragiale este analogă cu o dicotomie care organizează însuși universul alchimiei: „Din timpurile cele mai îndepărtate, scrie Jung, alchimia a prezentat un dublu aspect: pe de o parte opera practică, chimică, în laborator; pe de altă parte, un proces psihologic, parțial conștient și în parte inconștient, proiectat și perceput în procesele de transformare ale materiei”⁴. Această dublă natură a fost conștientizată mai devreme sau mai târziu, în funcție de contextul cultural. Jung consideră că în „alchimia clasică”, adică europeană, de origine alexandrină și arabă, „știința empirică” și „filozofia hermetică” erau „nediferențiate”. Sciziunea dintre „fizică” și „mistică” începe la sfârșitul secolului al XVI-lea, datorită, îndeosebi, operelor lui Paracelsus și Jakob Boehme și se desăvârșește în decursul secolului al XVIII-lea, când „teoria” alchimică separată de „opera” (opus) practică, devenise incompatibilă cu „spiritul de cercetare” al epocii luminilor și cu dezvoltarea unei chimii științifice. Iconografia alchimică ilustrează cu predilecție această dualitate. Frontispiciul operei lui Michael

⁴ C. G. Jung, *op. cit.*, pp. 348–349; v. de asemeni pp. 297–299, 372–374, 533–534, 542, 543.

Maier:— *Tripus aureus* reprezintă, într-o simetrie elocventă, „biblioteca” și „laboratorul” „artistului”, iar una din gravurile din *Amphitheatrum sapientiae* de Heinrich Vkunrath opune, într-un paralelism încă și mai semnificativ, „oratoriul” în care „artifex” se reculege și „laboratorul” gol ⁵.

Acest proces, a cărui accelerare Jung o atribuie „epigonilor” alchimiei din epoca „barocului” european, este mult mai timpuriu, mai categoric și determină o discriminare mult mai limpede în alchimia Orientului. Mircea Eliade a subliniat distincția dintre alchimia „științifică”, practică ca o „chimie a mineralelor”, marcată de influențe islamice și o „mistică” autohtonă, difuzată îndeosebi de tantrism. Înțeasă ca „artă magică”, aceasta din urmă reprezintă, deopotrivă cu Yoga, „o metodă soteriologică” și o „tehnică spirituală” prin care „sunt experimentate etapele purificării sufletului” pentru a se obține „eliberarea” ⁶. „Sistemul mercurial” constituie o doctrină care „se folosește mai curând de principii cosmice și de tehnici spirituale decât de observații empirice. Este o « știință cosmologică » aparținând aceleiași structuri magice care caracterizează spiritualitatea indiană” ⁷. În sfârșit, în China, învățatul budist Hui-su (515—577 e.n.) menționează pentru prima dată „elixirul” obținut prin alchimia „ezoterică” (neitau) pe care o deosebește categoric de cea „exoterică” (waitau). Cea din urmă presupune o activitate aplicată unor substanțe empirice concrete, în timp ce prima descrie operațiile rituale efectuate asupra „sufletului” acestor substanțe. În 1110, în *Tratatul despre dragon și tigrul*, Su Tang-Po expune alchimia „ezoterică” drept un sistem teoretic definitiv constituit ⁸. Opoziția care configurează domeniul alchimiei își transferă semnificația și asupra elementelor ei consacrate. „Aurum nostrum non est aurum vulgi”, afirmă *Rosarium philosophorum* (1550) ⁹: „O numesc « apă filozofică », nu apă vulgară (vulgi) ci « apă mercurială » (acqua mercurialis), fie ea simplă sau compusă. Căci în ambele cazuri este vorba de apă filozofică, deși mercurul vulgar este diferit de mercurul filozofic”, afirmă tratatul *In Turbam philosophorum exercitationes* ¹⁰.

Într-un text esențial pentru înțelegerea „mentalităților alchimice” ale decadentismului francez, care a marcat atât de profund estetica lui Mateiu Caragiale, Mallarmé regăsește în opoziția dintre „economic politică” și „estetică” distincția arhaică între alchimia „exoterică” și cea „esoterică”, între „aurul vulgar” și cel „hermetic”.

„Quelque déference, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique, d'une part et aussi l'économie politique: c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social.

⁵ *Ibid.*, fig. 144, 145.

⁶ Mircea Eliade, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, ch. VIII — *Le Yoga et l'alchimie*, Paris, Paul Geuthner — București, Fundația pentru Literatură și Artă Carol al II-lea, 1936, 254; v. de asemeni, pp. 258, 261, 263, 273—274.

⁷ M. Eliade, *op. cit.*, p. 264.

⁸ *Ibid.*, pp. 265, 273.

⁹ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 307.

La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale: mais elle annonce, dans la finance, le futur credit, précédant le capital en le réduisant à l'humilité de monnaie. Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris! Il me gêne presque de proférer ces verités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi coursivement et à perte"¹¹.

Eul „empiric” al lui Mateiu Caragiale este obsedat de „prepararea” aurului „exoteric”, după cum limpede o mărturisesc corespondența, jurnalul și „agenda” (a cărei etimologie dobândește, în această perspectivă, o nuanță semantică existentă numai virtual în sensul curent al termenului). Aubrey de Vere pare a deține, în chip firesc, acest „aur vulgar” care, în planul existenței pragmatice, vădește o reminiscență din energia eficientă de metamorfoză, iluzie și miracol a „pietrei filosofale” (*lapis*): „Nici pe el nu-l vedeam altfel decât locuind într-una din străzile ce mărginesc regescul Tiergarten spre apus, încingându-l cu o minunată salbă de vile, unde aurul a izbutit, întrucâtva, în încercarea de a sădi iarăși raiul în viața pământească”. Personajul însuși este, însă, absorbit de altfel de „transsubstanțieri” decât cele care produc aurul „economiei politice”. Chiar dacă presupusele „cercetări oculte” ale lui Aubrey de Vere nu sunt specificate ca fiind propriu-zis alchimice, tradiția „renașterii” spagirice și proiectul soteriologic al „filozofiei hermetice” nu le puteau fi străine: „Așa, de pildă, am înțeles că se îndeletnicea cu cercetări oculte îndrăznețe, pentru cari era hărăzit pe lângă o înclinare înăscută, rară, și cu cea mai uimitoare pregătire. Părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de ființe omenești”. „Mai aveam încă o bănuială: mersese poate să pregătească pentru mai târziu întrunirea vre-unui sobor ocult și uitase de lumea celor vii”. Eul „empiric” atribuit personajului nu aparține, însă, aceluiași nivel ontic în care se manifestă eul „empiric” al scriitorului; în eul „empiric” (presupus și conștient) al lui Aubrey de Vere se proiectează în mod inconștient eul „estetic” al lui Mateiu Caragiale, fascinat de „aurul intemporal”, adâncit în reveria „renașterii” spirituale. Discursul verbal desfășoară cu somptuozitate scenariul consacrat al alchimiei „ezoterice”, a cărui „filozofie” reprezintă, deopotrivă, o soteriologie și o poetică. Rezultatul acestui „opus”, identic, acum, cu propria-i „teorie”, este „resurecția” unui eu nesatisfăcut de determinarea lui empirică și o structură verbală, ce amintește misterul limpede și indestructibil al „pietrei” alchimice (*lapis*).

II. *Despre herb și emblema*. Atât eul „empiric” cât și cel „estetic” al lui Mateiu Caragiale evoluează în raport cu o premiză dată în mod obiectiv și interiorizată în două sensuri divergente dar complementare: condiția de bastard, care secretă un „complex” psihic extrem de „fertil”. Sunt bine cunoscute soluțiile prin care scriitorul a încercat să „reducă” (în sens alchimic), în existența sa practică, virulența acestui complex, de la „negarea” tatălui său, marele scriitor Ion Luca Caragiale, până la mistificări genealogice și la închegarea unui „statut” social în strictă opoziție cu datele obiective și într-un permanent și incomod contrapunct cu viața reală.

¹¹ St. Mallarmé, *Magie* (1893), în *Oeuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, pp. 399–400.

Eul „estetic” „supracompensează” complexul de bastard în forme mult mai complicate și mai dificil de sesizat, întrucât resentimentul conștient este înarmat cu o strategie vindicativă întemeiată pe șiretenia „impersonală” a inconștientului. În mod pragmatic, Mateiu Caragiale a ignorat unele afinități de ordin estetic cu opera și poetica tatălui său, adică a refuzat o legitimitate „secundară”, simbolică, ce nu putea compensa absența celei fundamentale. Mai mult, printr-o inversare de sensuri prezintă în orice „supracompensare”, a transformat în legitimitate estetică acea condiție-limită care constituie criteriul nelegitimității sociale. Compensația elementară a complexului de bastard, a „copilului din flori”, este ficțiunea unei nașteri miraculoase prin „partenogeneză”. „Fisura” ontică se convertește în semn de elecțiune, stigmatul social se subliniază în „stigmă” care miraculează individul și-l promovează în alt regn, adică îi conferă o legitimitate mistică ce transcende sfera realului și criteriile lui empirice. „Partenogeneza” reprezintă, însă, paradigma „nașterii” operei de artă („el hijo de mi entendimiento”, spunea Cervantes despre *Don Quijote*). Ceea ce reprezintă o limită ontică în existența individului empiric constituie legea de existență a creației estetice. Eul „estetic” „supracompensează” deficitul eului „empiric”. În universul artei, statutul de bastard reprezintă singurul criteriu de legitimitate. Dar întotdeauna „partenogeneza” operei este însoțită de „autogeneza” creatorului și, într-un fel, nu are nici un sens în afara acesteia din urmă („yo soy nacido para eso y eso para mí”). Mai precis, este vorba de un proces unic al cărui rezultat exterior, „obiectiv”, este apariția operei și al cărui aspect interior este „renașterea” spirituală a artistului. „Partenogeneza” reprezintă „autogeneza” scriitorului, care se încheie în sine înainte de a parcurge traseul obiectiv al structurii estetice și de a se vădi în „epifania” obiectului artistic.

Acest statut „estetic” care recuperează și transfigurează statutul „empiric” al scriitorului constituie expresia cea mai sublimată a „paricidului”. La nivelul ficțiunii epice din *Remember*, această abolire este implicată în „zicerea *Remember*” ultimul cuvânt rostit pe eșafod de Carol I Stuart. Regele este decapitat printr-un gest de secționare și, în același timp, de „scriitură” care șterge, analog cu ductul liniei care „despică” blazonul, pentru a semnifica faptul că purtătorul lui este „bastard”. Aubrey de Vere pare să descindă din „Stuartii de mână stângă”, adică din ramura bastardă a familiei. Moartea regelui care a creat o succesiune nelegitimă confirmă, în mod paradoxal, caracterul provizoriu, convențional și artificial, adică „nelegitim”, al legitimității și suspendă motivația obiectivă a complexului urmașului bastard. De altfel, nici măcar această apartenență „de mână stângă” a lui Aubrey de Vere la familia Stuart nu este certă: „Aubrey de Vere. Când mă gândesc... Numele lui normand — și până astăzi nu știu dacă astfel se chema într-adevăr — nu-mi era străin, fiind numele de neam al zvâpăiaților conți de Oxford, după stingerea cărora a fost cules și alipit la cel de Beauclerk de Stuartii de mână stângă, ducii de Saint-Albans. Să se fi tras cumva din aceștia, nu i-ar fi făcut mai multă cinste ei lui decât el lor”. Incertitudinea privind „numele de neam” al lui Aubrey de Vere este întretinută de faptul că scrisorile lui sunt sigilate de o pecete care nu reprezintă un blazon, ci numai o emblemă: „Întorcându-mă acasă, găseam o scrisoare, în care se ruga pe scurt de iertare că nu putuse veni și iscălea: *sir* Aubrey de Vere. Am cercetat cu luare aminte scriptura semeață cu slove mari și

pecetea de ceară albastră: un sfînx culcat în mijlocul panglicei unei jărețiere la fel ca aceea ce împresoară scutul în stema Marii Britanii. Pe panglică citeam cuvîntul «Remember». Ca eraldist nu eram mulțumit; mă așteptam să aflu arme adevărate, nu o simplă emblemă". Raportul dintre „absența" blazonului ca semn al legitimității și „prezența" emblemei nu este unul de compensație și substituție simbolică („emblemă" în locul „armelor"), ci de contiguitate metonimică prin care prezența emblemei potențează vidul fascinant al absenței. „Deviza" „Remember" nu compensează absența „numelui" de neam, ci prescrie amintirea morții purtătorului său cel mai ilustru. „Uciderea regelui" reprezintă stadiul de „mortificatio" din procesul alchimic¹², starea „nigredo" a materiei descompuse, aflată la începutul „marii opere" de resurrecție și transubstanțiere. În sfîrșit, acest anonim prin care este abolit principiul patern și care evoluează vertiginos de la coniectură la certitudine culminează prin „ștergera chipului" lui Aubrey de Vere în momentul morții (forma supremă a anonimatului) și a tuturor indiciilor identității sale: „Se găsisse asupra victimei, în hîrtie și aur, o mică avere, bașca prețul sculelor ce purta cu risipă nebulă, toate din belșug bătute în safire de Ceylan, numai în safire de Ceylan. În schimb nici o hîrtie tipărită sau scrisă care să poată trăda ceva despre ucis — nimic. Hainelor le fusese smuls petecul cu numele croitorului, iar ceasornicului tasul cu iscălitura aurfaurului. După chip, înecatul nu mai era în nici un fel recunoscut, pentru că fața îi fusese arsă cu o apă tare ce-i rosese aproape în întregime pielea și carnea până la os, . . . cum înfățișarea ce o dă moartea o șterge adesea pe cea din viață. . .". Anonimatul desăvîrșit reprezintă starea „nigredo" a individuației și legalității; numai realizarea acestei stări permite declanșarea procesului „spagiric" care instituie o nouă legalitate și „naște" o nouă ființă „individuată". Într-un fel, starea „nigredo" reface continuitatea ontică, „naturală", dintre tată și fiul „bastard", pe care un criteriu formal de legalitate o disimulase. Renașterea spirituală a lui Aubrey de Vere în apoteoza cosmică a „orei albastre" înseamnă, implicit, o absolvire a Tatălui și o resurrecție a lui în „efigie", în numele acelei participații pe care nici o structură „culturală" nu o mai poate suspenda.

„Negarea" tatălui de către eul „empiric" reprezintă o contestare a persoanei „empirice" a tatălui. Abolirea principiului de autoritate și coerciție paternă (printr-o treptată dar sigură resorbție în anonimul a „bastardului") de către eul „estetic" proiectează în „fantasma" paricidului o moarte inițiativă, necesară resurrecției și recuperării ulterioare a tatălui. În acest sens, spuneam, cele două curi soluționează complexul de bastard în moduri divergente, dar complementare.

Dicotomia „legitim-bastard" reprezintă o construcție „culturală", adică o categorie a „conștiinței". În perspectiva „naturii", adică a „inconștientului", orice faptură este legitimă prin simplul fapt al nașterii ei. Mateiu Caragiale își urăște tatăl în mod conștient; el îl urăște, de asemenea, în inconștientul „personal", asupra căruia se exercită influența disociativă a conștiinței, după cum o dovedesc „fantasmele" cu un neîndoielnic sens „paricid". Aceas-

¹² C. G. Jung, *op. cit.*, fig. 173, 175.

tă „ură” pregătește, însă, starea „nigredo”, adică a morții „provizorii”, rituale; de aceea ea vădește un caracter de extremă ambiguitate. În inconștientul numit de Jung „colectiv”, în care se desfășoară renașterea „spagirică”, „ura” este „sublimată” și semnificația Tatălui este reintegrată în totalitatea ce unește contrariile a celui renăscut. În „corpul glorios” al lui Aubrey de Vere re trăiește întreg organismul heraldic al Stuarților. În mod paradoxal, prin autogeneza estetică ce răscumpără nelegitimătatea empirică, fiul își naște tatăl și îl cuprinde în suma de contrarii suspendate în noua lui „individuație”.

ARON COTRUȘ*

Alexandru Ruja

În august 1956, Aron Cotruș a plecat în Statele Unite ale Americii, la invitația Uniunii și Ligii Societăților româno-americane, dar și ca Președinte al Comunității Românești din Spania, calitate în care a fost purtătorul unui mesaj către românii din Statele Unite ale Americii:

Românii refugiați în Spania folosesc prilejul călătoriei în America a Președintelui lor Aron Cotruș, cântăreț al durerilor neamului românesc și sol al nădejdelor lui, pentru a trimite un salut frățesc și bune urări Românilor din Statele Unite ale Americii și Canada, întruniți la Detroit la sărbătorirea unei jumătăți de veac de la întemeierea asociațiilor lor, Uniunea și Liga și a ziarului America, far strălucitor în neîntreruptele lor ostenele de luptă și de afirmare românească. Vouă, celor care cu trudă, vrednicie și iscusință v-ați câștigat loc de frunte printre neamurile ce laolaltă au lucrat și au luptat pentru a ctitori cea mai bogată, puternică și liberă Țară din Lume, Vouă, vă vor mulțumi, în ziua sfântă a eliberării, frații rămași în patria cotropită și batjocorită, pentru frățesca voastră înțelegere și neprecupețitul sprijin dat. Cu Dumnezeu înainte! Trăiască Românii Americani! Trăiască România liberă! Trăiască Statele Unite ale Americii! Madrid în ziua de 9 August 1956.

Sosit în America, vizitează centrele românești din statele americane, ajungând în octombrie în California. Aron Cotruș a vorbit la diverse întâlniri ale românilor, căutând să-i unească, în primul rând, pentru interesul național. Ca și la Madrid, obține o *oră românească* la Radio California și se străduiește să o păstreze. Își folosește întregul prestigiu pentru a atrage ajutorul unor personalități în editarea de carte românească. Astfel, îi scria lui Constantin Vișoianu, Președintele Comitetului Național Român, Washington:

Exelență,

Aven omurea a Vă aduce la cunoștință că Societatea Culturală „Doina” din La Cañada, California, în dorința ei de a contribui cu ceva la activitatea Românilor din Statele Unite și din restul continentului american a trecut, în programul ei pe anul 1959, publicarea unor cărți pentru iubitorii de carte dintre noi.

În acest scop ne vedem obligați să ne adresăm personalităților cu mai multă dare de mână, rugându-le să contribuie cu cât cred de bine pentru acestă străduință a noastră.

În speranța că Exelența-Voastră va da toată atenția efortului nostru modest, Vă mulțumim cu anticipație și vă trimitem respectuoase salutări.

Nu cunoaștem răspunsul și nici atitudinea lui C. Vișoianu față de această solicitare a lui Aron Cotruș. Cu câțiva ani în urmă, la intervenția sa, Cercului Român pentru Uniunea Latină al cărui președinte era Aron Cotruș i s-a retras invitația de a participa la al II-lea Congres Internațional al Uniunii Latine, ținut în mai 1954, la Madrid. Încă o dată s-a dovedit generozitatea și altruismul poetului, pentru care interesele țării primau peste orice alte

* Fragment din studiul monografic în curs de elaborare *Aron Cotruș. Viața și opera*. Prezentul capitol se referă la *periplul american, boala și sfârșitul scriitorului*.

interese. Unde era greu întotdeauna ajută. A fost pentru toți cei care l-au cunoscut un model. Pentru ei Aron Cotruș a rămas *Maestrul*. Cuvântul său îmbărbăta. Tenacitatea sa dădea putere și speranță și altora, atunci când se credeau înfrânți.

La venirea în Statele Unite ale Americii, Aron Cotruș a locuit mai mult timp la familia Brezean, din La Cañada, (Paraschiva Brezean era originară din Țura Mare, de lângă Sibiu), unde s-a simțit ca acasă, după cum rezultă dintr-o scrisoare trimisă acestora (Carmel, la 4 dec. 1956)¹:

Dragă Doamnă și Domnule Brezean,

mai întâi de toate, vă mulțumesc pentru trimiterea aici a scrisorilor sosite pe adresa mea și a pachetului de medicamente. Pachetul mai mare sosit de la Cleveland. Vă rog să binevoiți a-l ține la Dvs. până la sosirea mea de la Carmel. Mă folosesc de acest prilej spre a Vă mulțumi, din toată inima, pentru deosebitele simțăminte de creștinească frăție cu care m-ați primit în atât de priuitoarea Dvs. casă, cum sunt foarte puține pe pământ, și de care îmi voi aduce aminte, cu nemărginită plăcere, până la capătul vieții mele.

Rog pe bunul Dumnezeu să vă dea la amândoi senină și liniștită lungime de zile, să-i puteți mulțumi pentru toate darurile cu care v-a dăruit de-a lungul cinstitei și creștineștei Dvs. vieți.

În puținele zile petrecute în binecuvântata Dvs. casă, m-am simțit ca la mine acasă sau ca în casa părinților mei și voi duce cu mine pe drumurile pe care îmi va fi dat să le mai bat de-acuma pe pământ, duioasa amintire a timpului trăit între Dvs., în încântătoarea La Cañada. Până peste câteva zile, mă despart de Dvs., de prietenii fără de pereche, cu cele mai călduroase urări de sănătate de la al Dvs. pentru totdeauna

Aron Cotruș

La Cleveland, zonă cu mulți români, mai ales ardeleni refugiați în America, avea neamuri apropiate pe care, desigur, le-a vizitat:

La Cleveland am avut și am neamuri de-aproape, / plecate peste munți și peste ape, / smulse de-ale aurului nebune năluci / din satele lor albe de mierle și cuci, / pe unde le lăsa legănarea vapoarelor / să bea apă străină din ulcioarele dorului... // Acolo a fost firul vieții să i se taie / și bunului meu unchi Nicoale... / Câte dintr-ale mele trudite neamuri / n-au trăit și trăiesc sub înstelate flămuri / ale acelei uriașe și mănoase Americi, / pe unde clăditu-și-au așezări și biserici / de piatră de neclătinat / mai tări ca-n Ardealul de unde-au plecat?! ... // Dar în singurătatea lor, cât timp și-or mai spune / în românește smerita rugăciune?! ... / Și peste-un veac, pe câți din ei o să-i mai doară / de-a doinei și de-a dorului țară?! ... (*Cântecul destădrării*)²

Se pare, însă, că nici la acestea nu se simțea atât de bine, deoarece tot într-o scrisoare către familia Brezean (datată Cleveland, la 27 aprilie 1957) își spune dorul după La Cañada:

Dragă Doamnă Paraschiva și frate Jo,

mare bucurie mi-a făcut scrisoarea Dvs. primită acum vrun ceas. Medicamentele n-au sosit încă, dar cred că nu vor întârzia mult. Vă mulțumesc din toată inima pentru graba cu care le-ați trimis.

La Cañada și Dvs., amândoi, veți rămânea pentru totdeauna vii în cele mai frumoase aduceri aminte ale mele.

Abia ajuns aici unde rudeniile mele m-au primit cu nețărmurită bucurie, dorul după California a început să mă cheme înapoi.

¹ Pentru scrisorile lui Aron Cotruș (altele decât cele către Doina Missir) v. Alexandru Ruja, *Aron Cotruș — epistolar (I)*, în „Orizont”, Timișoara, an III, nr. 43 (1271), 1991, 25 oct; Idem, *Aron Cotruș — epistolar (II)*, în „Orizont” Timișoara, an III, nr. 49 (1277), 1991, 6 dec.

² Citatele din poezii se dau după ediția: Aron Cotruș *Poezii*, vol. I (480 p.), vol. II (438 p.). Ediție, tablou cronologic și bibliografie de Alexandru Ruja. Editura de Vest, Timișoara, 1991.

Victoria ce mai face?

Vă rog să transmiteți celor de la „Doina” salutarile mele cele mai prietenești și dorința de a ne vedea în curând. Cu aceeași nestrămutată prietenie, Vă salută pe amândoi și vă strânge mâna al Dzs. pentru totdeauna

Aron Cotruș

Iubea La Cañada și pentru că în mintea poetului acest loc deștepta plăcute aduceri aminte ale locurilor din vremea copilăriei și tinereții. La Cañada îi amintea de peisajul cu munți și păduri din jurul Sibiului, pe care-l simțea reconfortant pentru sănătate și prielnic scrisului. „Observ un regim foarte sever, că are mare importanță într-o astfel de boală. Și apoi medicamentele americane sunt excelente. Îmi fac singur de mâncare și trăiesc singuratic la poală de codru pururea verde, într-un aer de înălțimi deosebit de prielnic scrisului” (La Cañada, California, la 28 iulie 1959). Gândul poetului era mereu la poezie. La o vârstă la care dăduse literaturii române opere esențiale, în modestia sa era mereu nemulțumit, considerând că n-a realizat „nimic de seamă”. „Eu de când trăiesc izolat la o poală de munte în plină pădure verde, mă simt trupește cu mult mai bine ca înainte. După o viață de zbucium neîntrerupt, am ajuns să mă preocup, în primul rând, de poezie. Dacă până acum n-am realizat nimic de seamă, poate ca destinul să-mi rezerve vreo surpriză înainte de a trage după mine ușa pământului” (La Cañada, California, la 5 octombrie 1959).

Mai multe scrisori arată că, în vara lui 1957, Aron Cotruș se afla la băile termale din Hot Springs, Arkansas, probabil pentru tratament. Intenționa să rămână aici, după cum reiese dintr-o scrisoare trimisă, la Roma, lui Horia Roman (Hot Springs, Arkansas, 30 august 1957):

Dragă prietene,

iată după atâta amar de timp, un semn de viață din aceste amețitoare depărtări americane! După ce am primit dreptul de reședință permanentă în Statele Unite, ca refugiat politic, m-am așezat, poate pentru totdeauna, în această stațiune balneară, între munți păduroși și cu izvoare fierbinți tămăduitoare de pătimiri trupești, căci pe cele sufletești cine ar mai putea să le vindece?!

Încă din acest an, a făcut toate demersurile necesare, prin avocatul Crăciun, pentru a obține viză permanentă în Statele Unite ale Americii, pe care n-a obținut-o, însă, nici până la sfârșitul vieții³. Pentru a putea obține această viză, de stabilire definitivă în S. U. A., Victoria Pandrea — care era mult mai tânără decât Aron Cotruș (avea treizeci și doi de ani) — acceptă să-l ajute printr-o căsătorie formală. Dar Victoria Pandrea moare într-un accident de mașină în vara anului 1957. Evenimentul tragic l-a zguduit puternic pe poet, după cum rezultă din poeziile închinete Victoriei și din câteva scrisori păstrate.

Dulce căprioară săgetată, / unde-i tristul tău surâs de altădată? // Cum! Cum aş vrea să te urmez printre stejari și brazi, / în prăpastie să nu cazi! / Peste frunte-mi noaptea grea se lasă / și nicăieri nu mă mai simt la mine acasă! / Zilele mi-s atât de pustii și puține, / cum să mai alerg prin furtună cu tine? // La orice pas mi se rupe câte-o cătușă / și moartea îmi bate, îmi bate la uşă! (*Dulce căprioară săgetată...*)

Îi scria Paraschivei Brezean (Hot Springs, Arkansas, 24 aug. '57):

Dragă Doamnă Brezean,

groaznica știre despre accidentul și moartea Victoriei m-a împietrit. I-am scris imediat Ilenei, cerându-i amănunte. Le-am trimis condoleanțele mele cele mai îndurerate. Cu toate acestea, te rog să fii atât de bună, să-i dai un telefon Doamnei Pandrea și să-i spui din partea mea că,

³ Jon Cepoi, *Aron Cotruș — Antologie selectivă*. Printed at Humboldt State University Arcata, California, 1988, p. 164.

în aceste groaznice zile, sunt cu tot sufletul alături de dânsa și voi fi până la capătul zilelor mele.

Mă voi ruga zi și noapte, cât imi va fi dat să trăiesc, pentru odihna sufletului ei nespus de bun și de drept.

Pe surorile Helen (Elena) și Victoria Pandrea, Aron Cotruș le-a cunoscut la societatea „Doina”. Între multele activități culturale organizate de societate, s-a aflat și imprimarea unui disc cu poezii în lectura poetului și muzică de surorile Pandrea. Poate ca acest disc să se afle în *arhiva Aron Cotruș*, sau în colecțiile particulare ale unor români aflați în străinătate, mai ales în S. U. A. Din corespondență rezultă că între cei cărora li s-a trimis discul se află și N. Malaxa, C. Vișoianu, A. Fărcășanu.

Din toamna anului 1959, Aron Cotruș a avut o locuință permanentă la Long Beach, 279—C Coronado Ave. Apartamentul i-a fost închiriat de Paula Gibson (de origine română, fostă vedetă a cinematografilei franceze, sub numele Pola Ilescu). Boala cronică de care suferea — diabet — se agravează tot mai mult. Nefiind cetățean american, desigur că poetul nu avea condițiile și facilitățile celor care dețineau această calitate. În perioada trăită în Statele Unite ale Americii alternau zile bune cu momente dificile. A exagera, însă, situația lui Cotruș din această perioadă, este un neadevăr. Noi am vrut să aflăm, de la persoane care au fost în apropierea lui în ultima perioadă a vieții sale, situația reală și exactă a poetului. Le-am scris, dar nu am primit răspuns la aceste tipuri de întrebări. Am refăcut, deci, prin efort propriu, această perioadă din viața lui Aron Cotruș, despre care se știe atât de puțin și despre care s-a scris tendențios și eronat. Dar am refăcut-o nu fabulând sau delirând propagandistic, ci respectând adevărul documentelor, atâtea câte am putut noi aduna sau câte am putut consulta. Că Aron Cotruș a trăit mereu cu dorul țării în suflet este adevărat, dar el n-a fost niciodată, în America, un muritor de foame. A avut asigurate condiții decente de viață, desigur cu greutăți inerente. N-a avut bogății acolo, nu le-a avut niciodată și nici n-a râvnit la ele, după cum n-a râvnit și n-a acceptat funcții politice nici atunci când i s-au oferit. A știut, cu detașarea unui om de înaltă cultură, că toate acestea sunt trecătoare, perisabile în perspectiva timpului. Ceea ce rămâne este doar actul de cultură. Poezia este aceea care poate să înfrunte timpul peste vremi de restriște și urgie. Și pentru creația poetică a luptat mereu Aron Cotruș și în America. Astăzi, înalți demnitari de atunci sau oameni cu condiții materiale deosebite sunt dați uitării sau amintiți doar în legătură cu numele poetului, pe când opera acestuia înfruntă timpul, fiind descoperită de noi generații ca o creație a unui mare poet al veacului nostru.

Este posibil ca o parte dintre rude să nu se fi comportat așa cum poetul merita. El însuși scrie cu amărăciune într-o scrisoare către Doina Missir (La Cañada, California, 8 nov. 1959): „Rândurile tale din urmă m-au găsit într-adevăr copleșit de amărăciuni. Viața între oameni nu cruță pe nimeni, chiar dacă ar fi un sfânt.”

Dar au existat destui care și-au dat seama de valoarea omului, de valoarea activității și operei lui Aron Cotruș, familia Brezean și Paula Gibson fiind printre aceștia. A primit invitații de a se stabili în Arizona, în Mexic, ba chiar în Tunisia, la o familie de medici români. Multe date despre această perioadă din viața lui Aron Cotruș aflăm din scrisorile către Doina Missir ⁴.

⁴ V. Copilu-Cheatră. *Din dosarul unei existențe. Aron Cotruș — pseudo-jurnal*, în „Manuscriptum”, București, 1982, nr. 1 (46). Scrisorile către Doina Missir sunt reproduse de aici.

Este vorba despre peste o sută de scrisori, fapt ce dovedește că suntem în prezența celui mai impresionant roman (jurnal) epistolar din literatura română constituit între doi oameni care nu s-au cunoscut și nu s-au văzut niciodată.

Aron Cotruș era mai mult decât mâhnit de disensiunile existente în diaspora românească. Este mai mult ca sigur că unele fragmente din *Cântecul deșărării* poetul le-a citit pe la întâlnirile la care a participat:

În Mexic, pe unde m-aș înțelege mai bine/ în grai spaniol cu oricine./ printre munți
așteptori și printre lacuri albastre./ pierd cu totul urma trecerilor voastre.../ La San Paulo,
la Santos și la Rio/ mulți din ai noștri adresa mea ști-o/ și, poate, vor fi auzit mai mult vorbe de
lăce/ despre bietul de mine.../ Acolo înfrățiți de aceeași doină ori daină./ aș putea cu
mulți să stau la tăină./ dar când știu cu câtă dărză tărie de stei/ se hulesc și se mănă-ntre
ei/ după ce de-a lungul anilor împărțeau apă și pâine/ gândul meu mut, în picioare ră-
mâne./ în traista umbrelului pune-a vorbeii unealtă./ în formă toate lasă-le baltă./ și cu-o
strângere de inimă, vestitoare de moarte./ toiașul și-l întoarce spre altă parte.../ Când
între la unul, cum să te descălți/ să nu prindă de veste ceilalți./ și să te trezești rănit în
al capului nvală./ de-ale lor încă nesparte oale?

Dar Aron Cotruș a rămas până la sfârșitul vieții la Long Beach. Mu-
tându-se din La Cañada, din preajma pădurilor, care-i aminteau peisajul
copilăriei, pe malul oceanului, în plaja lungă, Aron Cotruș simțea, printr-o
legătură ancestrală, că face „drumul ciobanilor noștri: de la munte la câm-
pie.” (Scrisoare datată La Cañada, California, la 11 noiembrie 1959).

Din scrisorile trimise Doinei Missir, în Franța, aflăm despre febrile
preocupări, care au drept scop să-i asigure poetului condițiile unei vieți ma-
teriale decente :

... În ultimele două zile au venit să mă vadă câteva persoane de ispravă, la vizita cărora
nu mă așteptam. Măine îmi va face o vizită o distinsă româncă, mărîtată cu un american, născută
Hlescu, pe vremuri faimoasă în cinematografia franceză. E o femeie de-o rară distincție, care mi-a
acordat de când am cunoscut-o aici, o caldă, nobilă și curată prietenie, cum n-am prea cunoscut
în viață. Desigur că tu îți vei fi aducând aminte de ea, de când juca la Teatrul Național din
București. După cum ți-am scris, e pe cale să se constituie o Societate merită să se ocupe,
în primul rând, de viața mea, care nu știu dacă e vrednică de atari griji. Ideea aceasta a plecat
de la alții. Poate dintr-o poruncă venită de mai presus de noi. Dacă vor reuși să-mi alunge
grijile materiale, fie binecuvântată inițiativa lor!

Între cei care s-au agitat pentru acest gând este un tânăr profesor de la Universitatea din
Long Beach și tânăra lui soție, de naștere din San Salvador, nepoata unei cunoscute, poete
de-acolo; care mi-ar putea fi și mie nepoată. Ei se simt încantați că m-am mutat lângă ei,
după atâtea stăruințe. Și mă înconjoară cu atențiuni, care nu pot să nu mă impresioneze, ca
niște lucruri atât de rare... (Long Beach, 19 noiembrie 1959).

Spirit independent, așa cum a fost toată viața, generos până la sacri-
ficiu și uitare de sine, modest și darnic până la a trăi în sărăcie când era vor-
ba să ajute pe alții, Aron Cotruș nu a acceptat niciodată merite pentru sine.
N-a vrut, niciodată decât o dreaptă apreciere, atunci când, spunea poetul,
unii „*mă cred cu mult mai mult decât sunt, iar alții cu mult mai puțin*”.
S-a risipit pentru alții, fără a cere nimic pentru sine, după cum se mărtu-
risea încă într-o poezie de tinerețe:

Eu m-am născut să dărui, să mă dărui/ Oricând și-oricărui.../ Să mă clădesc cântând,
să mă izbesc și să mă nărui.../ S-aduc în casă-mi zarea, să-nalț pământu-n cer./ Să dau,
și niciodată-napoi să nu mai cer.../ Pământul țării mele cu viforele lui./ Cu munții pân' la
ceruri, cu nouirii-i haiului/ Mi-a dăruit un sulțet pe care-l dau oricui/ Cape o poamă grea/
Cu-n gust ce-n lumea-ntreagă îl are numai ea.../ O poamă pângurită abia./ În țara mea/
De arșiță și nea.../ Din noaptea-mi mută, aspră așa cum alta nu-i./ Din casa mea pe ca-
re-aiutea nimănui/ N-o-nchid și n-o incui./ Întind o mână albă, de frate, orișicui./ Căci m-am
născut să dărui, să mă dărui/ Oricând și-oricărui./ Să-mi fac o sfântă lege din risipă./ Să
mă clădesc, cântând, cu fiecare clipă./ Cu fiecare clipă să mă nărui... (*Mă știu*)

Când se pune problema înființării unui Club „Aron Cotruș”, poetul, cu delicatețe, îi determină pe inițiatori să întemeieze o *Asociație română pentru cultură*. Deși era recunoscut drept cel mai mare poet al pribegiei românești, cel mai important poet al latinității, Aron Cotruș nu a vrut nimic pentru sine, ci totul pentru cultura română. Îi comunica aceiași Doina Missir (Long Beach, California, la 28. noiembrie 1959):

...După cum ți-am scris, prietenii care m-au înduplecat să mă mut în Long Beach au voit să întemeieze un Club „Aron Cotruș”, [dar] au renunțat, la dorința mea, la acest titlu și au fondat o *Asociație română pentru cultură*, care deși are un program mai vast, se va ocupa, deocamdată, de mine: să mă aplece de mizerie și de griji materiale. Mai târziu se va ocupa și de suferințele altora. M-aș simți foarte rău, dacă s-ar gândi numai la mine. Acești prieteni, aproape toți desțerați, mă copleșesc cu atențiunile lor, dar eu, ca un animal rănit, aș fi vrut să mă retrag cât mai adânc în noaptea desigurului, nimeni să nu-mi știe blidul și așternutul. Și nici ora cea de pe urmă...

Scrisoarea în care Aron Cotruș o înștiințează prima dată pe Doina Missir despre intenția înființării unui Club „Aron Cotruș” este datată La Cănađa, California, la 8 noiembrie 1959:

Un număr de intelectuali români, majoritatea lor desțerați s-au hotărât să înființeze un Club Aron Cotruș, cu scopul de a mă feri de griji materiale. În același timp, ei doresc să părăsesc această sihăstrie, unde m-am adăpostit de atâtea luni, singur și liniștit. Ei mă vreau mai în centrul acestui oraș tentacular. Mai aproape de ei. Mai rămân aici până la sfârșitul acestei luni, dacă va vrea Dumnezeu. Și apoi... în necunoscut. Aseară au fost să mă vadă soții Brezean, care, parcă, s-au îmbrăcat în doliu din cauza mutării mele în altă parte. Deși ne vom afla în același oraș, mă despart foarte greu de ei, deși contactul îl voi putea menține neștirbit.

De pe la mijlocul lui noiembrie 1959, scrisorile sunt trimise din Long Beach.

Aron Cotruș a fost sprijinit material și de societatea ARCA; la rândul-i, poetul, căruia o viață întreagă i-a plăcut mai mult să dea decât să primească, a înobilat prin activitatea și numele său acțiunile acestei societăți. Se pare că Societatea avea dificultăți, pentru că, la începutul lunii ianuarie 1961, îl vedem pe Aron Cotruș hotărât să părăsească Statele Unite ale Americii, deși grav bolnav, dacă nu va mai putea primi subvenția (scrisoarea datată Long Beach, California, la 1 ianuarie 1961):

Mult Stimat Părinte Popa,

Am onoarea a răspunde la cea din urmă scrisoare a Sfinției Voastre:

Încă bolnav și redus numai la sprijinul Organizației Arca, o eventuală reducere sau suprimare a acestui ajutor m-ar sili să-mi pun problema întoarcerii cât mai grabnice în Spania și să vă scutesc pentru totdeauna de angajamentele luate față de mine mai ales în fața autorităților americane.

Nu vreau în ruptul capului să beneficiaz de sumă care ar fi de mai mare nevoie în alte părți, și rog prin urmare Arca să caute soluția pe care va crede-o mai dreaptă.

În caz de suprimare a ajutorului Vă rog să binevoiți a-mi trimite, de urgență, Doll. 500 — cinci sute — spre a putea lua măsurile de părăsire a Statelor Unite.

Mulțumindu-vă pentru creștinerea bunăvoință față de mine, rămân al Sfinției Voastre devotat întru Cristos.

La 3 ianuarie 1960 Societatea „Doina” l-a sărbătorit la împlinirea vârstei de șaizeci și nouă de ani. Ce premoniție îl va fi zguduit pe poet? În intervenția (pe care o reproduc în continuare) rostită în fața participanților, evocându-l pe Dante, Aron Cotruș își presimțea sfârșitul:

În măreția lui cântare DIVINA COMEDIE poetul italian Dante, cel mai mare poet al Creștinătății și poate cel mai mare cântăreț în vers pe care l-a dat până azi neamul omenesc, socotea numărul 35 de ani drept jumătate a anilor vieții. Număra 35 de ani când a scris DIVINA COMEDIE și se socotea la jumătatea drumului spre moarte. După socoteala lui Dante aş mai avea de trăit doar un an înainte de-a bate la porțile morții. Știm cu toții că numărul anilor nu-i pentru om vreun merit deosebit, vrut semn de vrednicie. Îmbătrânesc și cei buni, și cei răi, deopotrivă. Se întâmplă însă că, uneori, pe creștele unor cărunțețe cade ca o coroană, ca o podoabă, care ne întoarce privirile spre ei și ne face să tresărim când le auzim numele. Pentru acest ajun al anurgului meu pe pământ străin, în straie grele de desfărat, ne-am întâlnit azi la această masă întinsă de Societatea „Doina” și petrecem împreună o frântură de timp, ceva mai lungă decât trecerea unui zăd și să-l oprim întrucâtva în amintirile noastre astăzi. Cel dintâ gând al meu se îndreaptă spre Paraschiva și Josef Brezean, care ne-au poftit să ne ospătam împreună în cinstea anilor mei. La chemarea acestei Societăți „Doina” am venit în California în toamna anului 1956 și, copleșit de bunătatea și atențiile familiei Brezean, am căutat, la rândul meu, să le răspund cu florile câmpenești ale sărăciei mele, de care nu mi-a fost nicicând rușine, întrucât mi-a plăcut mai mult să dau decât să primesc.

Sărbătorirea poetului a avut loc, așadar, în casa familiei Brezean, și poetul trimite, peste o săptămână, o scrisoare de mulțumire (Long Beach, 3, California, la 11 ianuarie 1960):

Dragă Doamnă Brezean,

te rog să mă ierți că răspund atât de târziu. După frumoasa serbare din casa Dvs. nu-m-am simțit bine timp de câteva zile și din pricina aceasta n-am putut trimite decât sâmbătă textul cuvântării mele. [...]

În celelalte chestiuni ar fi multe de lămurit. Am încercat să duc spre o cooperare în bine pe Românii din California, în ciuda multor pescuitori în ape tulburi. Rezultatul nu atârână numai de mine. [...]

Îți mulțumesc, încă o dată, pentru toate ostenele în legătură cu masa de la 3 ianuarie. Dumnezeu să vă ocrotească pe toți și să vă dea numai prilejuri de mulțumiri în anul care a început.

În drum spre Mexico City, pictorul E. Drăgușescu îl vizitează pe Aron Cotruș la Long Beach, realizând și portretul poetului.

Starea sănătății lui Aron Cotruș se agravează. Din cauza diabetului, avea răni pe corp, care trebuiau pansate des. De asemenea, avea suferințe cardiace. Paula Gibson, care a lucrat în spitalul unde a fost internat și a murit Aron Cotruș, veghind ultimele clipe ale poetului, ne scria în aprilie 1991: „Dânsul suferea de inimă și diabet. A avut un atac de inimă la 22 octombrie 1961 și a fost internat la Spitalul unde eu lucram ca voluntară. A încetat din viață la 1 noiembrie 1961”.

Coroborând informațiile cu datele din *Certificatul de deces* (nr. 19.299) putem preciza că a fost internat la County Harbor General Hospital din Los Angeles. La „ocupatie” se preciza *poet-atașat de presă*, iar „domeniul de activitate”: *ziaristica*. A oferit datele: MRS. James Gibson, FRIEND. Cauza imediată a decesului: *edem pulmonar*.

Exact ca în previziunea lui Dante, care vedea în vârsta de treizeci și cinci de ani jumătatea vieții, Aron Cotruș, la șaptezeci de ani împliniți, în dimineața zilei de 1 noiembrie (ora 8 a. m.) 1961 a trecut din viață în eternitatea operei. Dorința poetului de a închide ochii pentru totdeauna în România nu s-a mai putut îndeplini. „M-am hotărât să rămân aici, până ce mă voi putea întoarce în România, unde aș dori să-mi închid ochii pentru totdeauna”, mărturisise într-o scrisoare datată La Cañada, California, 12 septembrie 1958.

Înainte ca sicriul cu corpul neînsuflețit să fie dus la Cleveland, la slujba religioasă ce i s-a făcut au participat un mare număr de români. „Înainte ca rămășițele pământești să fie trimise la Cleveland, după dorința lui testamentară, i s-au făcut două servicii religioase, unul ortodox și altul catolic, la care au asistat mulți români și chiar un număr de americani. Dorința de a fi îngropat la Cleveland, în costum de jesuit, i-a fost îndeplinită, fiind trimis acolo cu avionul, unde a fost îngropat de un sobor de preoți de la Bisericile Unite. Cheltuielile de la Long Beach și trimiterea sicriului la Cleveland au fost suportate de Paula Gibson”⁵.

În cimitirul *Crucea Sfântă* din Cleveland, o piatră funerară marchează locul unde odihnește un mare neodihnit al versului românesc, cel care a surprins, ca nimeni altul, la dimensiuni de epopee, sufletul românesc. Pe piatra funerară scrie simplu: „ARON COTRUȘ, 1891—1961, ÎN VECI POMENIREA LUI”.

În dreapta, pe diagonala unui pătrat se află însemnul ARCA. În colțul din stânga jos al pătratului — semnul crucii, iar în dreapta sus — două chei îngemănate tot sub semnul crucii. Spre colțul din dreapta al pietrei funerare este scris numărul 2927. În colțul din stânga sus este un desen a cărui interpretare ne scapă.

În țară nu s-a scris despre Aron Cotruș la moartea sa, ca și când nu ar fi dispărut un mare om al literelor românești, care prin opera sa a lucrat tocmai în favoarea patriei sale. S-a scris în străinătate, mai ales, în Spania. Spania a perceput moartea lui Aron Cotruș ca pe a unui mare scriitor ce aparține și culturii sale. Poetul intrase în universalitate. Numeroase ziare spaniole scriu despre el. Scriitori, ziariști, oameni de cultură îi evocă opera și personalitatea. Sunt organizate slujbe de pomenire, cum este cea de la Catedral Basilica de Barcelona. S-ar putea cita mult din presa spaniolă a vremii.

Prin volumele scrise sau traduse în spaniolă opera lui Aron Cotruș a circulat mai ales în țările latine. Mulți oameni de cultură spanioli, critici și istorici literari, și-au pus problema de ce o operă de valoare europeană cum este a lui Aron Cotruș nu a fost onorată de mari premii. Este o chestiune pe care o va descifra, poate, vremea viitoare.

⁵ Jon Cepoi, *Op. cit.*, p. 166.

ULTIMUL CARAION

Emil Manu

Într-un poem postum (*Polen căzut pe nicio jericire*), Ion Caraion făcea un bilanț al operei sale poetice, bilanț gândit ca o severă acțiune a destinului: „Sunt mai nefericit decât nefericirea. / Am venit prea târziu în noapte / Ca să-mi ajungă viața / Plec. Și mai aveam atâtea de făcut... / Abia începusem lumea, / Abia despărțisem stihurile. / Îmi trebuiau încă vreo câteva secole...”

Tristețea acestor versuri definește o existență poetică demiurgică, o mărturisire de credință la adresa poeziei ca stare metafizică. Chiar având certitudinea unui sfârșit tragic pentru umanitate, poezia nu trebuie, gândea Caraion, să înceteze a fi o posibilitate (poate singura) de a salva ce se mai poate salva din spiritualitatea umană. Și cu toate că prin poemele sale contribuia la asanarea lumii de coșmaruri și de traumatisme politice, i se părea că omenirea contemporană își așteaptă totuși apocalipsul. Pentru autorul *Cimitirului din stele*, poezia devenise o condiție *sine qua non* a existenței; numai prin poezie se poate exprima starea omului contemporan întreg, dar cu individualitatea confiscată de doctrinele colectiviste în care este promulgată „teoria peșterii” și-n care, așa cum ne spune într-un poem (*Ancoră*), „Platon se spânzură de câteva ori pe zi!”. Lumea își trăiește apocalipsul pe care singură și l-a creat, stare în care nici o speranță nu mai înmugurește și-n care Dumnezeu nu mai are cuvântul: „Ce fragede fți sunt lucrurile tale, Doamne, ce slăbănoage și plâpânde.// Noduri de șerpi leagă depărtarea dintre cuvinte,/ aerul și limbajul nu mai ajung...”.

În vara anului 1981, Ion Caraion, la aproape șazeci de ani (născut la 10 mai 1923), și-a părăsit țara, unde chiar viața, nu numai opera îi erau în mare pericol. La data când a luat această hotărâre capitală, Caraion era autorul a 18 cărți de versuri și a 5 de eseuri, valori care-i puteau asigura un loc de frunte în istoria literaturii românești. Tălmăcise pe Ana Ahmatova, Pierre Emmanuel, Edgar Lee Masters, Ezra Pound, Raymond Queneau; întocmise câteva antologii de poezie modernă (franceză, romandă, neerlandeză, canadiană și americană), publicase în revistele românești și străine articole care îl impuseseră ca pe un original sacerdot al cuvântului scris; petrecuse în închisorile și lagărele concentraționare din România 11 ani de claustrare... fusese condamnat la moarte.

O scurtă expunere a acestor momente nefaste e necesară în primul rând pentru că biografia poetului a fost rareori dezvăluită: Între 1950—1955 a ispășit o pedeapsă, mai întâi de 4 ani și apoi majorată la 5 ani, lucrând într-o serie de închisori și lagăre de muncă forțată, la Canal, fiind acuzat că trimisese în străinătate versuri proprii și ale unor confrăți ce scriau „pentru serrar”. O parte din aceste versuri au apărut în Spania și în Franța. În martie 1958 a fost arestat din nou, având drept capete de acuzare infracțiunile: trădare de patrie, spionaj, defăimarea culturii socialiste și uneltire împotriva orânduirii legale de stat etc.

Tribunalul militar București, pentru toate aceste *delicte*, l-a condamnat la moarte, pedeapsă comutată, prin recurs, la muncă silnică pe viață. În

fapt, este acuzat că a întocmit liste de scriitori români dizidenți ce urmau să primească un ajutor financiar din Occident, ceea ce constituia, după legislația socialistă, un act de spionaj și de trădare de patrie, ținând seama și de faptul că și de astă dată trimisese spre tipărire în străinătate poezii scrise la Canal. (*Scrise* e un fel de a spune, căci acolo, și în orice închisoare comunistă, deținuții politici nu aveau voie nici să scrie, nici să citească). Aceste versuri memorizate au fost transcrise alfabetic imediat după eliberarea din claustrare. Pentru că le-a dactilografiat, soția poetului a fost și ea arestată, judecată și condamnată la 15 ani închisoare.

Se adăuga la toate aceste infracțiuni și faptul că a purtat discuții „dușmănoase” cu mai mulți scriitori, printre care Emil Manu, care l-a și găzduit, dându-i și o colaborare permanentă de corector la publicațiile Societății de Științe Filologice.

Alte acuze, la fel de „grave”, au fost: difuzarea de cărți interzise în România, printre care *Antologia poeziei românești din exil*, întocmită de Vintilă Horia; a ținut legături „subversive” cu exilul românesc, fapt considerat acțiune de spionaj; a organizat în casa lui Emil Manu un fel de cencu literar, pentru care și Emil Manu a primit o condamnare la 6 ani închisoare.

Caraion a executat pedepsele la închisorile Malmaison (unde a fost anchetat), Jilava, Gherla, Aiud, la minele de plumb din Cavnic și Baia Sprie (unde s-a îmbolnăvit de hepatită, evoluând în ciroză). În aprilie 1964 a fost grațiat. În 1981, familia Caraion (Ion Caraion, Valentina și fiica lor, Marta) primesc azil politic în Elveția și se stabilesc în Lausanne. Boala i se agravează și în 1986 (12 iulie) încetează din viață; este înmormântat la Lausanne.

În numai cinci ani cât a mai trăit în exil, poetul a scris mult, a editat reviste cu circulație internațională: „Correspondance”, colecție de poeme și eseuri în șase limbi, similară celui unic volum din „Agora” (1947) îngrijit de Ion Caraion și Virgil Ierunca. Nu e lipsit de interes să adăugăm că în „Agora” a debutat Paul Celan. Poetul a mai editat revistele „2 plus 2” și „Don Quichotte”, ultima continuând să mai apară câțva timp în redacția lui Dorin Tudoran. În acești ani de exil, opera lui Caraion a fost tradusă în mai multe limbi: 1) *Poems*, traducere în engleză de Marguerite Dorian și Eliot B. Urdang (Ohio University Press, USA, 1981); 2) *L'am-Stram-Gramité*, Les éditions Jean-Marie Bouchain, Lausanne, f. a.; 3) *La terre a mangé ses fontaines*, Poèmes choisies et adaptés par Vahé Godel, Maison Internationale de la Poésie, 1985. La aceste cărți de poeme se adaugă volumul de interviuri și pamflete *Insectele tovarășului Hitler*, München, 1982, Editura Ion Dumitru. În manuscris au rămas un fragment de roman autobiografic și foarte multe poeme, unele sub forma unor notații lapidare, dar semnificând o acută dramă a cuvintelor.

Ajuns să se salveze în exil, nu-l îngrijora aventura într-o lume sau într-o societate necunoscută; îl tortura numai întrebarea devenită obsesie: „În ce limbă voi scrie?”. „Ca să-ți continui existența literară, afirma poetul într-un articol publicat postum, trebuie să scrii într-o limbă universală, ori-cât ar putea fi de savuroasă a ta și de seducătoare. De preferință și de obicei o faci în limba gazdelor. Ele vor fi flatate (mai mult sau mai puțin, se înțelege...), iar tu nu vei mai fi tu” (în revista „Dialog”, nr. 21/22, Cu-

vintele în exil, „Caietele Ion Caraion”, nr. 2, septembrie 1986, Dietzenbach, Germania).

„Limba nu poate fi părăsită. Ea e un element primordial al existenței umane, la fel ca sângele și ca aerul. Scriind într-o altă limbă, comunicabilitatea cu tine și cu lumea se împuținează. Pătrunzi într-o degenerescență a vocabulelor. Vorbele se agită ca handicapații. Ele-s terorizate, bânuite și pline de însingurare. Spitalul cuvintelor”. Caraion, bineînțeles, vorbește de un exilat în postura de poet. Cu prozatorii lucrurile stau și altfel. „În proză poți mai ușor să te adaptezi la o altă limbă. În poezie transferul de taine ancestrale, care se efectuează numai prin limbă, e imposibil”. În același articol, Caraion își definea, în raport cu limbajul, postura sa de literator exilat: „Dacă nașterea e o moarte, exilul e a doua. Întâia forțează intrarea în limbaj, a doua, plecarea din limbaj ori rătăcirea prin el ca printr-un labirint. De când sunt în exil mă dor toate cuvintele”.

Poemele din exil, cuprinse în volumul postum *Apa de apoi* (Cartea Românească, 1991) nu diferă prea mult de cele publicate în țară în cele 18 volume bine cunoscute. Aceeasi neliniște, aceeași ilogică dezlănțuire de dezastre morale, aceeași neîncredere în viață („viața nu s-a uitat niciodată în ochii noștri...”), aceeași incertitudine existențială, aceeași dorință de a ajunge la un țărm al speranței („munții defilând prin naufragii/ fericiți cei care pot fi împlânziți cu cărți” într-un „timp al nimănui”).

În natură mai există, totuși, oaze ale unei șubrede speranțe, pentru că „dintr-un călcâi de copil izvorăște marea”, iar din mare „a izvorât mitologia”. Această mare, imaginată într-un cadru oniric, e plină de orizontale și verticale corăbii „care umplu spațiul dintre vocale și valuri”. După cum ușor se poate vedea, există în toată opera poetică a lui Ion Caraion, cu precădere în cea din perioada exilului, o obsesie a cuvântului în care singura rațiune de a fi o oferă imaginea poetică: „sălașul meu e sec/ e plin de toate ca un vers/ care nu se mai termină, ca o cină de taină pierdută...”. Poetul se simte singur în univers, izolat de oameni, într-o natură pe care el însuși a transformat-o într-un spațiu claustral: „din munții voștri am făcut o singurătate/ mai deasă ca pânura/ mai deasă ca singurătatea”. Singurele momente benefice sunt create numai în spațiul magic al stării de poezie în care „ploaia face loc din când în când culorilor”.

Apocalipsul pe care poetul l-a părăsit e un ținut în care vântul distruge și spulberă orice umbră de certitudine: „drumuri, munți, metereze/ ca o duminică amănată, ca o sâmbătă în care vin să te aresteze./ Împrăștiate ici colo, dar treze/ ultimele zdrențe de curcubeu/ ultimul bufon care a avut cuvântul./ Aș vrea să pot să nu mai fiu eu...”

Uncori, poetul face trimitere la peisajul helvet, univers neutru, în care totuși starea de singurătate și claustrare nu dispare: „Târâș ca dezeratorii,/ julindu-se la frunte/ de două zile luna se cațără pe munte/, spre umerii de gheață ai Alpilor, cu pliscul/ de trăznet vulturi hulpavi sparg oasele și discul/ și platoșa acestui zurlui de cascador/ sau carnea lui nu-i carne sau rănila nu-l dor/ că urcă mai departe./ Când o s-ajungă-n vârf/ va să-i deccarnă Pluto argintul unui stârv./ Din fundul mării temple excentric taciturne/ înfășură abisul la brăul unei urne...”

Otrăvit de minciuni sau de adevăruri ascunse, Caraion nu mai poate distinge valorile morale de antipodul lor („Atâta puritate mă descurajează”). Existența devine palpabilă numai în contact cu interogația magică a poeziei.

ziei („totul a durat cât ne-am spus minciuni...”); intervenția logicii des-tramă totul („când ne-am spus adevărul/ s-a spulberat prietenia și dragos-tea/ un pământ ars...”). Lucrurile nu mai pot fi percepute într-o ordine clasică, tradițională: „dar tu spuneai adevărul chiar și când mințeai/ iar eu mințeam chiar când spuneam adevărul/ dintr-o experiență a zădărniceii/ dintr-o zădărnicie a experienței...” (*Vântul și zăpada*).

Uneori, universul întreg devine o suspensie de obiecte plasate într-un haos modern în care viața și-a pierdut geografia, istoria, metafizica; oamenii jonglează cu monade lipsite de logică, dar pline de sensuri parabolice: „timpul se ia cu vorba și cu furnicile,/ soarele a venit pe plajă cu chitara/ Parașuta lunii într-o gară japoneză,/ vara...”

În univers operează un sentiment desacralizat („din crucea lui Hris-tos albinele-și fac stup”), și-n inima poetului domnește pustiu: „Sunt ca un oraș în care nu mai locuiește nimeni...”. Dacă în țară natura, familia, istoria mai puteau oferi poetului momente de speranță în viață (e vorba de o viață târâtă prin închisori și lagăre), exilul nu-i poate oferi (paradoxal, în raport cu asigurarea libertății) decât interogații („Se va sfârși curând ultima singurătate?”) accelerate în progresie geometrică până la un sfârșit pe care și-l dorea totuși cât mai îndepărtat. În exil, Caraion s-a simțit aproape întotdeauna singur, cu toate că se afla, teoretic și chiar practic, liber. Dacă în țară trecuse prin toate dramele războiului, prin traumatizante claus-trări (Canalul, Jilava, Aiud, Căvnic, Baia Sprie etc.), prin atâtea cenzuri, în exil, se adună în sufletul lui, atât de sensibilizat în planul existențial, toate suferințele devenite obsesii.

Nu e exagerat să distingem o asceză a cuvintelor în opera lui Ion Ca-rarion, pentru că numai printr-o dramă a limbajului poți exprima chiar inex-primabilul. Majoritatea poemelor postume sunt hieratice, dar întâlnim și lungi reverii care conservă un clasicism aproape retorizat, nelipsit de o mo-dalitate șocantă a cuvintelor: „Ploua-n gamele-n oameni/ și-n vechiul tes-tament./ A adiat. Fusesse ceva. Un zgomot lent./ O zbatere ucisă de la-nceput. O frică/ Lumina deodată pieri. Sclipire mică,/ iar apoi fără noimă, nori joși o-năbușiră/ Sunt seri inconsistente în care-și culcă merii/ culoarea obosită. Când crengile se sfarmă,/ când totul e degeaba și totul e-ntr-aiure...”

Atrag atenția niște acute *blesteme* la adresa istoriei contemporane, poeme ce-l definesc mai ales pe pamfletarul liric: „Lasă altora să ia/ Cono-pida-n loc de cap./ Câte cuie-n rană-ncap?/ Și pe cruce câți Iisusi?/ Țară de noroi de stea/ Dată boștină la ruși.../ Focul doarme și-cenuși/ Dar aprins pe Ararat/ Și-amintește de potop/ Și de leșuri călătore./ O, fantastică vă-paie/ A-nvierii-ntrevăzute./ Încă sper s-ajung să-ngrop/ Ca într-un sicriu de piatră/ Veacul ăsta de puroaie/ Care mișună și pute/ Care grohăie și latră!” (*Cetatea cea mare, cetatea cea tare*).

Mărturisirile poetului nu sunt simple parabole literare, ci căutări în interioritatea cea mai profundă. Am putea spune, cu un coeficient foarte mic de eroare, că toate bucuriile vieții devin în starea de așteptare a abisului iminent niște harachiruri simbolice. Poet al stării de criză, atât în cărțile tipărite până în 1981, cât și în acelea din exil, Caraion contribuie la depoluarea existenței umane, formulând o permanentă revanșă la adresa destinului prin intermediul poeziei. Dar întotdeauna poetul ajunge ori prea târziu, ori prea devreme la locul salvării, pierzând mereu ultima șansă: „întotdea-una am venit la gară, Doamne, mai devreme decât pleca trenul vieții mele/

cum își aștepta femeia iubitul din războaie/ te-am așteptat la toate trenurile
vieții/ în soare, în ploaie/ până m-am destrămat...// Trezește-te, Doamne,/ Să n-ajungi în țară străină...".

Poetul a avut o mare încredere în forțele sale creatoare și a murit cu aceeași încredere în destinul său împărătesc: „Mă numesc Ion Caraion și sunt unul dintre scriitorii care nu mai pot fi dați afară din literatura română, nici de vreun partid, nici de vreun dictator, nici de gloanțe...” (manuscris din arhiva familiei).

GHEORGHE V. MADAN

Vasile Badiu

Acum câțiva ani, când am inițiat acțiunea de valorificare și editare a scriitorilor români din Basarabia interbelică, autori ostracizați din motive politice de către regimul ocupant-totalitarist, am început-o cu scrierile lui Gheorghe V. Madan, care este cel mai specific, cel mai autohton, cel mai apropiat sufletului basarabean și, deci, mai ușor de promovat și de adus în actualitate.

Volumul selectiv *Văzute și trăite. Evocări, schițe, povestiri și alte scrieri în proză*, apărut în 1989, la Chișinău, a fost primit favorabil de presă și cititori. Operele cuprinse aici au intrat în circuitul literar, fiind prevăzute și de către programele de studiu ale școlii secundare și superioare.

Anii care au trecut de atunci ne-au sporit cunoștințele despre această figură originală născută pe plaiurile noastre. Repetatele noastre călătorii de studii în România, schimbul de păreri cu colegii din Iași și București, cercetările întreprinse la obiect ne-au îndreptățit să purcedem la întocmirea unei ediții noi, care să cuprindă toate creațiile cunoscute până acum, date biografice verificate și confirmate prin documente, precum și comentarii referitoare la lucrările incluse.

Articolul de față nu este o manifestare jubiliară, ci una de cercetare și clarificare — cu forțe comune — a anumitor probleme prin extinderea și adâncirea tezelor emise până în prezent.

Vom începe chiar cu biografia. Sursele limitate de care dispuneam la Chișinău până în momentul 1989 nu ne permiteau întocmirea biografiei scriitorului pe documente autentice. Sursa de bază pentru noi a fost fișa scriitorului din lucrarea lui Lucian Predescu, *Enciclopedia „Cugetarea”*. *Material românesc, oameni și înfăptuiri*, apărută la București în preajma războiului. Se știe însă că autorul enciclopediei și-a structurat, în bună parte, articolele pe declarațiile orale ale personalităților în cauză. Or, în cazul lui Gheorghe V. Madan se cer clarificări și argumentări speciale.

Lăsăm la o parte implicarea în mișcarea națională a tineretului studios de la Seminarul Teologic, persecuțiile politice și trecerea Prutului înot de către tânărul de abia 19 ani, angajarea sa la București, cu concursul lui B. P. Hasdeu și al altor basarabeni emigranți de la Societatea „Milcov”, studiile la Conservatorul de Artă Dramatică din București, activitatea la Teatrul Național și în domeniul presei — acestea constituie, într-o anumită măsură, momente care nu nasc nedumeriri.

Problema începe o dată cu revenirea lui Gheorghe V. Madan în Basarabia după 1905 și cu poziția lui în lupta politică desfășurată în slujba deșteptării naționale a românilor din Basarabia. Cert este că el a fost un conservator convins, care nu a plăcut tinerilor învăpăiați, grupați în jurul ziarului „Basarabia”. De aici și atacurile vizând pretinsul reacționarism și

calitatea de „agent al rușilor”, îndreptate împotriva sa de unele publicații periodice de peste Prut, mai înverșunat fiind în această chestiune cotidianul politic „Adevărul”.

Toate faptele vorbesc contra acestei acuzații. Tot ce făcuse până atunci în România purta un caracter net național și era menit a menține viu interesul pentru Basarabia și de a promova ideea românismului în mijlocul basarabenilor. Cu acest scop a publicat la București, în 1897, colecția de poezii populare din Basarabia, iar în 1904 a alcătuit și editat, tot în capitala României, antologia *Cântece și versuri alese din cei mai buni scriitori români*, tipărită cu caractere chirilice pentru a putea fi folosită de moldovenii de sub stăpânirea rusească. Această carte destul de voluminoasă le vorbea basarabenilor despre poezia folclorică și despre cea cultă a românilor din toate provinciile istorice românești, exemplificând prin numeroase creații de V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Coșbuc, B. P. Hasdeu, G. Crețeanu, Gr. Alexandrescu, Al. Sihleanu, I. Nenițescu, C. Conachi, N. Beldiceanu, Iulia Hasdeu, Th. D. Speranția, Ronetti Roman, Al. Vlahuță, D. Bolintineanu, I. H. Rădulescu, Iancu Văcărescu și din culegerile folclorice ale lui V. Alecsandri, I. G. Bibicescu, El. Sevastos, M. Pompiliu, Gh. V. Madan, Th. D. Speranția.

O dată cu trecerea la Chișinău, îl vedem implicat în forfota evenimentelor naționale. Participă la manifestări de răsunet, frecventează întruniri sau ia parte activă la fondarea unor societăți culturale, redactează ziarul „Moldovanul”, care, cu tot aspectul său conservator, susține ideea limbii naționale în școală, propagă, și pe această cale, nume și opere din cultura românească. Acest domeniu al activității lui Gheorghe V. Madan a fost apreciat de N. Iorga chiar în momentul respectiv, de Ion Nistor în *Istoria Basarabiei* și de Ștefan Ciobanu în *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*, de Onisifor Ghibu în cartea sa *De la Basarabia rusească la Basarabia românească*. De altfel, argumentul cântărește greu, deoarece academicianul Ștefan Ciobanu, bunăoară, cunoștea îndeaproape și în amănunt situația din Basarabia și, dacă ar fi existat vreo bănuială, nu l-ar fi elogiat pe Madan pentru contribuția sa la dezvoltarea presei și a artei teatrale basarabene. Este elocventă citarea articolului *Dreptul firesc și sfânt al moldovenilor* de Gh. V. Madan: „Avem dreptul să cerem ca în școlile de la țară să se învețe pe lângă limba rusească și cea moldovenească, acesta este dreptul cel mai sfânt și mai firesc al oricărui popor, fiindcă limba strămoșească este pentru un neam ceea ce este pentru un om tatăl și maică-sa. Și când părinții noștri au fost de neamul moldovenesc și au vorbit limba moldovenească, când maicile noastre ne-au învățat să ne închinăm și să ne rugăm lui Dumnezeu în limba moldovenească, noi n-avem dreptul, nu ne lasă inima să ne lepădăm de ea, căci lepădându-ne de limba părintească, de neamul nostru ne lepădăm... Pe noi ne umple mâhnirea, ni se sfâșie inima când ne gândim ce a fost neamul nostru odinioară, când puteam să ne luminăm, să ne adăpăm la izvorul veșnic al învățăturii în limba noastră, și ce am ajuns astăzi” (p. 296.)

Mai zăbovim o clipă asupra „Moldovanului” pentru a extrage de acolo câteva pasaje cu valoare de document privind anumite momente biografice ale autorului. Este vorba de notița *Adevărul-adevărat*, apărută la 4 februarie

1907 și urmărind scopul de a dezminți unele afirmații privind biografia scriitorului. Cităm păstrând întocmai particularitățile textului:

„ADEVĂRUL-ADEVĂRAT

« Bassarabscaia jizni » de la 31 ianuarie și « Bassarabia » de la 1 februarie 1907 răspândesc — cu gând de a mă cleveti, se vede, știrea falsă cum că aş fi fost lacheu la restaurantul domnului A. Dumitresco din București.

Niciodată nicăieri n-am implinit o asemenea slujbă.

Și pentru a împiedica pe viitor răspândirea unor astfel de știri, cred de datoria mea a aduce la cunoștință cititorilor slujbele și îndeletnicirile mele în România. Fiind la liței, am fost cassir în restaurantul vocalului Ploiești, pe care îl ține cunoscutul critic și economist C. Dobrogeanu-Gherea; ca student al Conservatorului din București am fost cassir și administrator în marele restoran al domnului A. Dumitresco. Sfârșind cu premiu și diplomă cursurile conservatorului, am fost primit în Teatrul Național (corolevskii teatr) ca artist dramatic și în același timp am fost numit funcționar (cinovnic) la Ministerul de Instrucție (Min. Narod. Prosv.). În anul 1905 am fost numit aghent-revizor la pescăriile Statului (gosudarstv. râbolovstvo), iar anul trecut am fost delegat pentru Rusia al expozițiunii generale române (vsebšč. rumân. vâstavca). Toate cele de mai sus le pot dovedi cu documente oficiale.

Afară de aceasta, m-am îndeletnicit în România cu jurnalistica: am tipărit o colecție (sobranie) de cântece moldovenesti din Basarabia și, după însărcinarea Ministerului de Instrucție (Narod. prosv.), am alcătuit și tipărit o antologie de versuri; am redactat jurnalul literar « Floare-albastră »; am colaborat (strudnicial) alături cu cei mai vestiți scriitori și învățați români în jurnalele literare « Viața », « Arta și literatura română », precum și la gazetele zilnice « Epoca », « Voința națională » și « Conservatorul ». Acesta este adevărul.

Toate celelalte născociri despre niște slujbe înjositoare ce aş fi avut în România — sint clevetiri. Gh. V. Madan”.

Găsim, așadar, în această notiță confirmarea mai multor momente din viața scriitorului, plus faptul că a făcut și liceul în România și că în timpul studiilor la Conservatorul de Artă Dramatică a îndeplinit munci de administrator pentru a-și câștiga mijloacele de existență.

Tot pe aceeași linie a deșteptării naționale se înscrie și organizarea la Chișinău a unui cerc teatral moldovenesc, care a jucat piese din repertoriul național românesc și a dat spectacole între anii 1908 și 1912, la Chișinău și la Orhei. Publicația bucureșteană „Neamul românesc”, condusă de N. Iorga, în corpondența *O serbare românească la Chișinău*, vorbește în termeni elogioși despre această acțiune de suflet, subliniind rolul organizatorului: „S-a jucat frumosul vodevil al lui Vasile Alecsandri *Cinel-Cinel*. Rolul lui Graur l-a jucat domnul Madan, iar al Floricăi d-ra Sârbu. Când s-a ridicat cortina, lumea era parcă fermecată de priveliștea uimitoare, porturi naționale, grai românesc, tablouri cam uitate, dar scumpe sufletului nostru. Artiștii amatori cu mult drag jucau rolurile lor. Mai cu deosebire d. Madan, în Graur, a arătat un adevărat talent de artist”. Dacă scoatem în relief mesajul vodevilului — „o prefigurare a Unirii și o pledoarie pentru ea” (V. Alecsandri, *Opere*, vol. V, 1977, p. 931) —, ne dăm seama, o dată mai mult, că, jucând-o la Chișinău în plin mediu rusesc, Gh. V. Madan nicidecum nu acționa în postură de „agent al rușilor”.

Și apoi, hotărât, nu pe placul rușilor a fost poziția lui Gh. V. Madan în problema autodeterminării naționale a moldovenilor dintre Nistru și Prut. Aflându-se mobilizat, în timpul primului război mondial, în armata rusă pe frontul român în calitate de interpret, imediat după abdicarea țarului, se află în fruntea combatanților ce luptau pentru formarea unităților armatei naționale. Două documente, reproduse de căpitanul Gh. V. Andronachi în cartea *Albumul Basarabiei* cu subtitlul *În jurul marelui eveniment al Unirii* (Chișinău, 1932), probează că în fierberea din preajma evenimentelor cruciale, la 12 aprilie 1917, Gh. V. Madan organizează Comitetul național al ofițerilor și soldaților moldoveni din garnizoana Bârlad. Grupul, al cărui președinte era, aderă la Programul Partidului Național Moldovenesc și formulează câteva revendicări în sensul năzuințelor sociale și naționale ale compatrioților săi.

Rolul lui Gh. V. Madan în înfăptuirea Unirii este recunoscut și într-o lucrare de dată recentă: cartea lui Pan Halippa și Anatolie Moraru, *Testament pentru urmași* (München, 1988), unde numele lui figurează alături de cele ale fruntașilor actului de la 27 martie 1918.

Categorica dezmințire a insinuațiilor o constituie cuvântarea lui Gh. V. Madan la o întrunire politică de la Chișinău contra tendințelor de revizuire a tratatelor care au consacrat recunoașterea internațională a Marii Uniri din 1918 — tentative inspirate de horthyști și bolșevici. Materialele au fost publicate în ziarul „Universul” sub titlul *Înălțătoarea manifestație antirevizionistă de la Chișinău*. Cităm din această înflăcărată și patriotică luare de cuvânt: „Presa moldovenească din Basarabia și scriitorii moldoveni nu admit nici o discuție asupra revizuirii tratatului de la Trianon sau a unui plebiscit în Basarabia — noi nu ne-am întors la casa noastră strămoșească, la vechea Moldovă: ne-am unit cu Regatul Român. Și astfel, după lunga robie la străini, ne-am adunat noi, frații de același sânge, la vatra părintească sub acoperișurile vechiului nostru cămin românesc. Suntem mulțumiți și fericiți așa cum suntem, și nimeni n-are voie să ne tulbure pacea și liniștea. Și iarăși nimănui nu-i dăm voie să se atingă de hotarele țării sau să le discute, căci nu vrem să trecem de la lumină la întunec, de la civilizație la barbarie și de la libertate la robie”.

Sincera și permanenta adeziune a lui Gh. V. Madan la cauza națională a poporului său este în afara oricărui dubiu, fiind confirmată printr-o caldă alăturare și printr-o participare activă în toate etapele vieții sale.

Trecând acum la domeniul de bază al activității lui Gh. V. Madan, și anume cel al prozei artistice, aș dori să încep cu reiterata formulă „Un Creangă al Basarabiei”. Atunci când s-a înregistrat pentru prima dată acest calificativ — și faptul s-a produs în preajma apariției la București a primului său volum de schițe și povestiri, *Răsunete din Basarabia* (1935) — nicidecum nu se avea în vedere o egalare a celor două personalități de un temperament și un destin creativ atât de diferite, deși având și multe puncte de tangență.

Într-o avancronică scrisă, dar nesemnată, de tânărul pe atunci poet Vasile Luțcan și publicată în paginile revistei „Viața Basarabiei”, se prelua expresia ca una intrată în uz: „Statornicul colaborator al revistei noastre, Gheorghe V. Madan, cunoscut ca distins folclorist, talentat prozator, va face să apară în toamnă un volum din povestirile, apărute mai întâi în pu-

blicațiile din Basarabia. Presa din capitală îl numește «Creangă al Basarabiei», și cu mare dreptate!”

Nu s-a stabilit cine anume și în ce publicație din capitală i-ar fi atribuit truseneanului nostru acest supranume care obligă. Știm numai că în Basarabia formula a prins și s-a perpetuat, ajungându-se și la exagerări, care i-au șocat mai târziu pe unii cercetători.

Utilizându-se formula amintită, se conta pe afinități spirituale, pe similitudini de atitudine sufletească, pe comunitatea fondului de inspirație, ca și pe un șir de procedee comune. Acestea toate își află acoperire în proza de factură lirică a lui Gh. V. Madan. Calitățile sunt determinate de același cronicar pătrunzător Vasile Luțcan: „Gheorghe V. Madan, din fragedă tinerețe, a știut să-și culce inima alături de viața fermecătoare și idilică a moldoveanului basarabean, adunând ca o albină o impresionantă comoară de motive, ce răspândesc un miros dulce, patriarhal. Acest fiu duios al Basarabiei a rămas pînă la bătrânețe un țăran curajos, hazliu, bun de glume, sentimental, purtând cu sine viața câtorva decenii, când se plămădea soarta fraților săi. Ceea ce caracterizează opera prozatorului nostru e humorul sănătos, naturalitatea graiului și sufletului, o uimitoare cufundare în traiul plin de vrăji al moldovenilor din codru, bogățiile cărora le-a sorbit cu nesăț. Pentru Basarabia literară apariția operei lui Gh. V. Madan, într-o colecție destinată poporului, îi mai mult decât o bucurie. Ce frumos și semnificativ răsună vorbele sfinte: «Ale tale, dintru ale tale, ție aducem de toate și pentru toate...»” („Viața Basarabiei”, 1935, nr. 7—8).

Marele povestitor Ion Creangă apare aici ca etalon literar pentru scriitorii basarabeni, cu referință în cazul nostru la unul dintre descendenții care vădese filiații cu neîntrecutul înaintaș.

În recenzia la același volum, Bogdan Istru, evidențiind „stilul nestincherit, urzit de elemente tari ale expresiei autohtone basarabene”, „spiritul larg, aromitor, pe alocurea cu miros de muștar”, ecourile chiotului haiducesc de flăcău sau imaginea pitorească a pajistei de muștele și levănțică, pune deasupra tuturor acestor componente ale prozei lui Gh. V. Madan, „tonul director de povestitor, demn de atributul «Creangă al Basarabiei” („Viața Basarabiei”, 1937, nr. 5—6.)

Prin mijlocirea antologiei lui Gh. Cardaș, *Poezii și prozatorii Basarabiei până la Unire (1812—1918)*, apărută în prestigioasa colecție „Biblioteca pentru toți” în 1937, formula amintită a căpătat o răspîndire largă, pentru a se amplifica o dată cu editarea sus-amintitei selecții de la Chișinău, *Văzute și trăite*. O serie de articole poartă chiar în titlu formula: *Creangă al Basarabiei* (Veronica Bătcă), *Gh. V. Madan — un Creangă al Basarabiei* (Chiril Aldea-Kuțarov); *G. V. Madan: Un succesor al lui Ion Creangă* (Ion Ciocanu); *Un Creangă basarabean. George Madan, prozator și etnograf* (Jordan Datcu)...

Astăzi, în cadrul unei analize tipologice, găsim mai nimerită cercetarea moștenirii lui Gh. V. Madan în contextul contribuției unor nuveliști români de pe mai multe meleaguri ale țării, care au și o bogată producție în domeniul prozei scurte, cei mai mulți fiind din aceeași generație și explorând aceeași tematică rurală, cu același cult pentru omul pământului: Spiridon Popescu (1864—1933), Alexandru Căzaban (1872—1966), D. D. Pătrășcanu (1872—1937), C. Sandu-Aldea (1874—1922), Ion Grămadă (1886—1917), I. I. Mișculescu (1883—1939), I. C. Vissarion (1889—1951) ș.a.

Proza lui Gh. V. Madan, inspirată din viața țăranimii basarabene și înmănunchată în două volume, intitulate *Răsunete din Basarabia* (1935) și *De la noi din Basarabia* (1938), conține episoade pitorești cu incursiuni în istoria localității natale — *Trușenii tinereții mele*; *Colțuri de rai*; *Mănăstirea Dobrușa*; *Mănăstirea Căpriana*; *Toamnele Chișinăului românesc de altă dată*; *Cu bunelul la pădure* și alte pagini, care l-au îndreptățit pe un recenzent să le compare cu cele ale lui Calistrat Hogaș.

Creările de ficțiune artistică — dovadă a unei reale forțe de invenție epică — pornesc de la același mediu, având ca erou pe năpăstuitul muncitor al ogoarelor, tonalitatea variind de la note de umor gingaș până la accente de dramă. Comicul verbal și cel de situație este un mijloc artistic și este folosit aici cu măiestrie de către prozator. Bucățile *Ciboțelele lui Ionel*, *Tinerei și străinei*, *Puișor fi-a fi păcat*, *Lelița Paraschița* sau *Pățania lui Ieremia Pârțag* ar putea figura cu cinste într-o antologie a prozei scurte românești.

Câteva pasaje elocvente din evocarea satului natal — *Trușenii tinereții mele* — exemplifică procedeul preferat al prozatorului — combinarea măiestră a tablourilor de invenție artistică și a fragmentelor de lirică populară. Ca într-un divertisment simfonic de factură folclorică, ni se face inițial o pregătire de cadru cu detalii de decor și sugestii psihologice, extrase din imediata realitate, din frumusețea locurilor și a oamenilor: „Pe la Sfântul Gheorghe, când li codrul încheiat și toată firea îndrăgostită, atunci de amiază, când se duceau lăutarii de la joc la masă, noi flăcăii trimiteam fetele la deal prin vii și livezi. Ele plecau înainte, noi mai târzior; când ajungeam prin partea locului, începeam a chiui; dânsule ne răspundeau tot prin chiote, pân' ce dam unii de alții și ne întrolocam lângă vreo fântână sau izvor. Apoi ne răzlețeam, perechi-perechi ca niște hulubași, pe câte o cărărușă, până ce ne găseam câte un cuibușor de iarbă verde, la umbra vreunui copăcel sau în vreo poieniță din pădurea răzășească...”.

Citarea unor fragmente de texte folclorice vine ca o întregire organică a tabloului, aruncând lumină asupra stării emoționale a eroilor cuprinși de o dragoste „curată și neprihănită” sub aripile ocrotitoare ale primăverii. „Vrăjiți de atâta frumuseță, rămâneam clipe lungi tăcuți și nemișcați ca în visare, pe când din vârf de nuc ne cânta cucul de noroc și mierla de veselie. Pe urmă veneam din nou la joc și scrânciob. Fetele mergeau înainte cântând: «De la deal de casa noastră/Crește-o floriceică albastră./De la deal de floriceică/Doarme bădița Costică./Costea doarme și visează,/Puicuța de dor oftează.» Noi în urma lor, cuprinși frățește de după gât și cântând: «Sub prăsad în fundătură/Suieră-un voinic din gură./— Cucule, pasăre sură,/Nu-mi cânta în curătură!/Da cântă-mi în lunca rară,/Să iasă puica afară./Să mi-o strâng la inimioară!» Zică cine ce-o zice, dar eu zic că nu-i pe lumea aceasta dragoste mai fericită și mai plină de fiori dulci, decât dragostea aceasta, curată și neprihănită, dintre flăcău și fată mare, în fapt de primăvară”.

Ceea ce face farmecul prozei lui Gheorghe V. Madan e specificul ei folcloric. Cu adevărat, aici scriitorul basarabean excelează. Poezia populară, basmul, legenda intră în creația lui nu numai prin citate, dar și ca mod de gândire artistică. Povestirile (cele cu subiecte din viața țăranimii) conțin copioase apeluri la diverse genuri folclorice. Schițele etnografice *Ignatul*, *Hai cu nunta* ș.a. au ca suport poezia obiceiurilor și a ritualurilor, odinioară atât de bogată și de variată prin părțile locului. Bucățile *Fuga din robie* și *Poves-*

tea unui cântec vechi evocă chiar modul de înfiripare a unei creații populare, izvorâte din durerea profundă a omului pătimitor.

Activitatea propriu-zisă de folclorist a lui Gh. V. Madan s-a desfășurat pe două planuri: de culegător al creației orale și de comentator al poeziei populare și al datinilor strămoșești. Culegerea *Suspine. Poezii populare din Basarabia* (1897), după însăși mărturia lui, cuprinde în majoritatea cazurilor producții folclorice auzite încă în copilărie și adolescență la baștina sa din Trușeni. Dar în indicațiile de la sfârșitul fiecărei piese apar și alte localități, pe unde se întâmplase să ajungă în scurtul răstimp (să nu uităm că a plecat din Basarabia la vârsta de 19 ani). Acestea largesc cu mult aria de cuprindere. Vărzărești, Costești, Nisporeni, Căpriana, Cojușna, Dănceni, Ulmul, Scoreni, Ciuciuleni (ținutul Chișinăului), Hârtopul Mare, Boșcana (ținutul Orheiului), Todirești (ținutul Bălților), Țipălăuca (ținutul Sorocii), mahalalele Chișinăului (Măzărachi, Melesteu) ș.a.

Materialul folcloric cuprinde cântece de dor și jale, cântece de instrăinare și cătanie, precum și variantele câtorva balade: *Cozma și Dafna*, *Toma Alimoș*, *Vidra*, *Bratu*, *Boghean și Bărgan*, *Stanciu*. Valoarea artistică a acestora este atestată și de Prefața lui G. Coșbuc, în care marele poet ardelean constată că „multe dintre poeziile basarabene sunt tocmai așa cum le știam și eu de mic copil de-acasă, în nordul Ardealului și cum le-am citit și în Banat și în Crișana etc. etc. Explicarea acestui fapt e un lucru așa de mângâietor și însuflețitor în ce privește cheștiunea unității de limbă și de sentimente la toți românii”.

În anii '30 Gh. V. Madan a publicat numeroase cicluri de poezii populare în revistele „Viața Basarabiei” și „Din trecutul nostru”: *Cântece de codru*, *Cântece de pahar și veselie*, *Cântece moldovenesti de la codru*, *Cântece populare de pe vremea rușilor*, *Folclor basarabean* etc. Lucările de folcloristică ale lui Gh. V. Madan *Obiceiuri și rînduiești la naștere, rodină, botez, nuntă și înmormântare din părțile Codrilor din Basarabia* izvorăsc din cele văzute și trăite. De la Gh. V. Madan a rămas manuscrisul monografiei *Un sat basarabean de Codru: Trușenii*, care conține prețioase date folclorice și etnografice (se află în fondurile de manuscrise ale Bibliotecii Centrale Universitare „Mihai Eminescu” din Iași și constituie în prezent obiectul studierii în vederea valorificării).

Gh. V. Madan își are locul său în șirul impunător al folcloriștilor români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Astfel, încă în 1933, marele N. Iorga, prefăcând lucrarea Iuliei Siminel, *Cântecele moldovenesti din Basarabia*, care include și creații culese de Madan, scria: „Bucățile din colecția lui Madan pe care le reproduce vor trebui răspândite cât mai larg. E un început bun datorat unei inimoase românce”.

Însăși Iulia Siminel, în comentariile concludente ce însoțesc piesele lirice, face de mai multe ori referiri la colecția lui Gh. V. Madan și la metoda sa, precum și la valoarea cântecelor: „Cântecul *Frunzuliță lozioară* reprezintă o adevărată perlă pescuită de D-l Madan în undele folclorului nostru. Tot sufletul codrenilor, așa de strâns legat de codrii lor iubiți, se oglindește în cântecul acesta unic”. Sau: cântecul de jale *Recruții* atestă „frumusețea duioasă a versurilor, care ar face fală unui eminent poet”. Sunt doar două extrase disparate, însă suficiente, credem, spre a confirma originalitatea contribuției folcloristice a lui Madan.

În anii postbelici este menționat în tratatul academic *Istoria literaturii române*, vol. 3 (București, 1973). Figurează de asemenea în lucrările fundamentale de specialitate: Gh. Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metodă* (București, 1968); Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești* (București, 1974). În pofida restricțiilor impuse de cenzura comunistă asupra basarabenilor, reputații specialiști în domeniu menționează culegerea *Suspine* în contextul general al marelui interes pentru creația autentică populară din toate regiunile locuite de români. Iordan Datcu și Sabina Cornelia Stroescu, în *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc* (1979) îi consacră un portret destul de amplu, prezentând datele cele mai importante din activitatea folcloristică a scriitorului basarabean. Poeziile lirice și baladele din colecția lui Madan sunt caracterizate ca „valoroase prin adâncimea sentimentelor exprimate”.

Personalitate multilaterală, cu o atitudine activă în fața adversităților istoriei și ale vieții, dotat ziarist și organizator al breslei ziariștilor, talentat actor și promotor al dramaturgiei naționale, culegător și editor al poeziei populare basarabene și autor al unor proze de profund specific autohton, Gheorghe V. Madan, înlăturat o vreme din circuitul literar, își capătă din nou locul în moștenirea literară, reîntregită, din Basarabia.

E. LOVINESCU, „SBURĂTORUL”. AGENDE LITERARE, I.

Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt.

Prefață și note de Alexandru George, Edit. Minerva,
1993, 323 p.

Un adevărat eveniment literar al anului editorial 1993 îl constituie apariția primului volum, dintr-o serie, a „agendelor” lui E. Lovinescu, însemnări fugare, ca reacții rapide ale primului impuls despre cenaclul „Sburătorul” pe care l-a patronat vreme de aproape un sfert de veac. Istoria, aș zice spectaculoasă, a manuscrisului, cuprinzând 13 caiete și acoperind epoca 1923—1943, ne-o face fiica marelui critic, Monica Lovinescu, prima autoare a ediției și deținătoarea prețiosului document.

În 1948, după plecarea ei din țară, autoritățile comuniste, în plină ofensivă demolatoare a tot ceea ce era „burghez” sau ideologie „burgheză” au confiscat apartamentul familiei de pe Bulevardul Elisabeta și au încărcat în camioane biblioteca lui E. Lovinescu pe care, socotind-o periculoasă, au trimis-o la foc. Soția criticului, Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, a reușit să salveze doar manuscrisul romanului *Mălurenii* și al „Jurnalului”, înfășurându-se pur și simplu cu ele și legându-le cu sfoară pe trup, sub rochie, și să le transporte la o ambasadă străină. De acolo au ajuns la Paris, de unde ne revin („agendele”) azi după aproape o jumătate de secol. E un prilej de a cinsti încă o dată memoria Ecaterinei Bălăcioiu-Lovinescu, cea care, în curând, va fi condamnată la 18 ani de închisoare, mai exact, la moarte; pentru că, bătrână și bolnavă, nu se va mai întoarce.

„Jurnalul” a fost subintitulat de Monica Lovinescu „Agende literare”. Întrucât, așa cum precizează cealaltă editoare, Gabriela Omăt, „urmărește să definească factura sumară, fugace, abreviată și elastică — pe scurt — extrem de neelaborată, a acestor note zilnice”. Ele erau de strict uz personal, un material brut de care criticul s-a servit în parte când și-a scris *Memoriile*, dar pe care n-ar fi dorit să-l facă public niciodată. Numai dispariția lui aproape subită l-a împiedicat să-l distrugă, așa cum presupunea Felix Aderca. De aceea nu figurează nici în testamentul literar al autorului. Acum însă după ce au trecut atâtea decenii, când eroii s-au retras și ei în lumea umbrelor, editorii se pot simți dezlegați să dea la lumină un document unic în literatura română (cine a mai ținut un jurnal de cenaclu 20 de ani?). Document ce conține judecăți de o extraordinară severitate, mai cu seamă sub raport psihico-moral, uneori aproape deconcertante, dar și date semnificative despre atmosfera și modul în care s-au desfășurat ședințele cenaclului de la „Sburătorul”. Istoria literară nu are decât să profite, nu mai puțin cei interesați de psihologia creației (mai exact, a creatorilor), de confruntările filozofico-politice, care aveau loc în epocă. Înaintea altora, portretizați nu o dată cu duritate, se desprinde profilul criticului, devotat literaturii până la sacrificarea propriei persoane

sociale, atent și lucid, echilibrat și tolerant, detestând exclusivismele, receptiv la înnoiri și la valoare, ori de unde ar fi venit ea, și de aceea, eclectic. Omul, se vede acum și mai limpede, era un singuratic (dacă nu un însingurat), în pofida cercului care-l înconjură în permanență, și desigur, cum observa Tudor Vianu, un mizantrop.

E. Lovinescu notează conștiincios, la sfârșitul fiecărei ședințe numele și numărul participanților, cine și ce a citit, observațiile critice, reacțiile adesea violent temperamentale. Sub aparente plăcide, curios și răbdător, primind și ascultând ore în șir pe ultimul necunoscut, amfitrionul respinge sau încurajează, lasă o totală libertate ideilor, nu pune nici o opreliște, decât una singură, a talentului. Suportând capriciile, orgoliile, curiozitățile, nu puține, și prezența, uneori sincopată, a lui Ion Barbu și Camil Petrescu, a lui Liviu Rebreanu Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, criticul se biziue pe câțiva participanți statornici: Hortensia Papadat-Bengescu (din păcate, prea puțin amintită în „Jurnal”), G. Brăescu, Felix Aderca și pe o mulțime de scriitori, azi, cei mai mulți, căzuți în uitare, sau pe simpli simpatizanți și audienți. Criticul se arată disponibil pentru orice formulă, încântat să asculte o „extraordinară lectură” din *Odiseea* în traducerea lui G. Murnu, o schiță „foarte bună” de G. Brăescu, sau poezii „dadaiste” de Ilarie Voronca. O astfel de ședință i se pare a fi „cea mai armonioasă”, am zice, repetând, și eclectică. Dar i se întâmplă, deseori, să fie obligat să asculte și lucrări fără nici o valoare, insipide, plicticoase, și atunci, conchide mâhnit și parcă revoltat: „Enormă pierdere de vreme și mai ales imbecilă!”

Există în „Jurnal” anumite consemnări încadrate în chenar, care se raportează la date extrem de importante în existența omului și a artistului. Sunt zilele lui de sărbătoare, când s-a născut Monica, sau când i-a apărut sau a terminat vreo carte. Notația, oricât de abreviată, traduce momentul de mare satisfacție: 3 iul. 1924: „Azi, ora 10, am isprăvit vol. I al *Istoriei civilizației române*, lucrare începută ca redactare, la 13 martie 1924”.

Partea cea mai consistentă a „Jurnalului”, în afara datelor de strictă istorie literară, o constituie portretele scriitorilor ce frecventau cenacul, adesea, un fel de duplicate mai innegrite ale celor din *Memorii*. Se știe că nici acolo E. Lovinescu nu fusese prea generos, ba, dimpotrivă, dar, aici, sub impulsul impresiei de o clipă, e de-a dreptul crud, chiar și cu prieteni ca Ion Petrovici, care i-au fost aproape și l-au sprijinit în diverse împrejurări ale vieții. Rari sunt cei care scapă observației necruțătoare a moralistului. Poate că n-am trece în revistă această galerie negativă, care, să recunoaștem, ne indispuce, dacă ea n-ar aduce un adaos de fapte și de idei, fie și discutabile, apte să clarifice, să precizeze atitudinea estetică și filozofico-politică a criticului. Și nu numai a lui.

În genere, scriitorii sunt susceptibili, E. Lovinescu nefăcînd excepție, dar mai sunt și răzbunători. Nemulțumit de portretul din *Memorii* și de obiecțiile aduse romanului *Adam și Eva*, Rebreanu, — vindicativ, își pune revista „Mișcarea literară” la dispoziția detractorilor lui E. Lovinescu. Insuficient lăudat se credea și Camil Petrescu, don Camillo, exacerbându-și cronic propria personalitate, ambițios, plin de invidie, manifestă chiar apucături tiranice. În același timp, criticul se arată de-a dreptul entuziasmat de scrisorile Doamnei T., publicate de Camil în „Cetatea literară”, considerându-le autentice, făcând, fără să știe, elogiul viitorului romancier.

Ion Barbu, care anunța o nouă epocă în poezia românească, și sub acest puternic fascicol de lumină, admirabil surprins în *Memorii*, îl dezamăgește ca om, iar poetul îi devine aproape incomprehensibil. Era desigur o reacție de moment, ce nu va avea efect critic. Revenit în cenaclu, după lungi absențe, Ion Barbu i se pare „complet descompus sufletește”, egoist, cabotin, grotesc și poseur, cu un comportament suspect: „...citește o poezie care place. O rupe, o declară idioată și plăcă. Tip anormal.” Cocainoman, autorul *Jocului secund* va fi, de altfel, temporar, internat la „Măruța”. Poezia de „țigănie literară” nu e pe gustul lui E. Lovinescu, așa după cum nici balada regelui Crypto și a lăponei Enigel, pe care o înțelege „puțin și o gustă și mai puțin”. Spre deosebire de Camil Petrescu, devenit cu timpul adversar al criticului, Ion Barbu, când se distanțează, când se apropie de acesta, alternând pamfletul, de obicei, violent, cu encomionul fastuos.

Mari speranțe punea mentorul de la „Sburătorul” în Tudor Vianu, pe care-l vedea ca pe un fel de urmaș al său pe tărâmul criticii literare. „Serios, grav”, de „o gravitate care inspiră încredere”, proaspătul doctor în filozofie de la Tübingen se va îndrepta însă spre cariera didactică. Lovinescu îi urmărește polemicele cu Nichifor Crainic, în care, ca evreu (fie și botezat) neagă rasa, temă asupra căreia va reveni destul de insistent în „Agende”. Curând, Vianu se apropie de cercul de la „Gândirea”, ajungând, notează memorialistul, nu fără ironie, „aproape poporanist și rasist”.

Spiritul liberal și tolerant care era E. Lovinescu condamnă și acum în termeni categorici fascismul („Ramiro Ortiz reapare de la Napoli grangur musolinist” — mai târziu acesta îl va abandona pe Duce, n.n.), antisemitismul furibund al „tulburentului” Al. T. Stamatiad sau al lui N. Davidescu. A respins naționalismul, mai exact, șovinismul, din orice direcție ar fi venit el, al românilor sau al evreilor, pe care i-a primit fără nici un fel de discriminare în cenaclu, dar având cu ei adesea discuții în contradictoriu abordând acest subiect. Mai toți neagă caracterul specific al literaturii române, cum o face cam apodictic „supermegalomanul” B. Fundoianu, care, întors de la Paris, ar fi spus: „Trebuia să vin, căci începuse să mă obosească sentimentul superiorității mele”. Schimbând locul, fraza e reluată în *Memorii*: „În București, începuse să mi se urască cu sentimentul propriei mele superiorități”.

Partener de dialog l-a avut E. Lovinescu mai ales pe F. Aderca, unul dintre cei mai activi și mai consecvenți „sburătoriști”: „Felix Aderca, cu conversația lui ideologică, singurul care se ridică de la fapte la generalizări (de altfel, contestabile)”. Spre deosebire de Nae Ionescu, E. Lovinescu crede că naționalitatea nu este numai o fatalitate din care nu se poate ieși, dar și o problemă de „ambianță cosmică și morală, apoi un act de voință” (*Memorii*, II). Rasele nu sunt atât de pure pe cât susțin filozofii rasiști, și dacă e să mergem la originile biologice, argumentează E. Lovinescu, G. Asachi a fost armean, ca și G. Ibrăileanu, V. Alecsandri și A. D. Xenopol aveau ascendențe semite, iar Caragiale se lăuda cu străbunii săi greci de la Constantinopol. Această nu înseamnă că sunt mai puțin specifici români, ba din contra, au contribuit în cea mai mare măsură la consolidarea caracterului și chiar a conceptului de specific național al literaturii române. După E. Lovinescu, cei care scriu în limba română sunt scriitori români, și încă remarcabili, adăugăm noi, ca B. Fundoianu, Mihail Sebastian, spre a nu mai vorbi de Tudor Vianu. Unde apare mânia criticului? Atunci când constată excese și intoleranțe naționaliste cu sens opus: „F. Aderca începe lupta împotriva «caracterului specific» —

fi dau sfaturi temperate". „F.A. îmi expune planul unor conferințe — vai! în cercuri evreiești! Cu așa auditor, îi fac observațiile mele asupra intolerabilului caracter semit al acestei propagande." Aceeași reacție i-o produce un gest asemănător al lui Camil Baltazar: „Eu am făcut un poet român; el conferențiază la gimnaziul evreiesc. Poetii evrei în literatura română nu există." Sectarismul evreilor, cel puțin al unora, părea de neînțeles, ba mai mult, le atrăgea fie antipatia, fie numai incomprehensiunea unui spirit atît de liberal ca E. Lovinescu, cel care nu credea nici în semitism, nici în antisemitism (le dezaproba pe amîndouă!), ci doar în valoare. Iată ce-l sfătua, în chip semnificativ pe tânărul Virgiliu Moscovici (Monda): „După amiază, V. M. descurajat de teatru și de zidul antisemit ce i se opune: l-am îndemnat mai întîi să facă o piesă bună, acesta-i cel dintîi zid." Spirite internaționaliste, cosmopolite, unii evrei devin comunizanți, ca F. Aderca în romanul *Republica roșie*, sau de-a dreptul comuniști ca, mai târziu, Ion Călugăru. Primul va fi, nu mai încapе vorbă, dezarmat. Criticul „Sburătorului", care deschisese larg porțile cercului său literar, cum n-o făcuse nici chiar socializantul Ibrăileanu, care, în timpul războiului, avusese curajul să intervină în favoarea unor evrei ce urmau să fie deportați (a se vedea cazul Alfred Margul Sperber), se izbea de conservatorism și de vechi prejudecăți, poate explicabile istoric, dar care nu serveau literatura ca artă și nici cauza literaturii române. Căci oricâtă cazuistică s-ar face, C. Dobrogeanu-Gherea, autorul criticii literare aplicate, la noi (fie și în spiritul său dogmatic), I. Ronetti-Ranau, colegul lui Eminescu la „Timpul", Ion Trivale, criticul prob ce se formase la școala lui Mihail Dragomirescu, mort pe front în 1916, Edgar Papu, eminent estetician și comparatist, N. Steinhardt, autorul aceluia cutremurător *Jurnal al fericirii* și încă alții dintre contemporani, ca și Anton Pann și Panait Cerna (de origine bulgară), D. Anghel și Paul Zarifopol (de origine greacă), Victor Eftimiu (albanez) aparțin efectiv acestei literaturi, în a cărei limbă au scris. Lovinescu ar fi fost ultimul care să confunde etnicul cu esteticul. De aceea i se părea, și pe bună dreptate, că a pune în discuție „specificul" era un exces, care, din păcate, a atras la rîndul său alte excese. Problema avea să fie reluată pe larg și convingător de G. Călinescu în capitolul final din *Istoria literaturii române*.

De portrete cit se poate de nefavorabile au parte în „Agende" Camil Baltazar, devenit cleptoman (fură cărți dintr-o librărie), resentimentar, cu atăția alții față de maestrul care-l copleșise de laude, Șerban Cioculescu, „ager la minte", „fecioara perversă" și Vladimir Streinu, numit când „scepticul", când „ironicul", când „veninosul" Vladimir Streinu. Despre el, E. Lovinescu spune la un moment dat că ar fi înnebunit, traducând în termeni severi o simplă și pasageră depresie. Ce diferență între admirabilul portret al poetului Vladimir Streinu din *Memorii* și aceste însemnări malițioase și cam neînțelegătoare despre unul dintre cei mai devotați „sburătoristi".

Cum se știe, Lovinescu n-a cruțat pe nimeni (în schimb, i-a nemulțumit pe toți), dar printre exagerări și injustiții, descoperim cel puțin tot atâtea adevăruri. Unul dintre altele, despre fostul prieten din tinerețe, Victor Eftimiu, și el un megaloman, în care invidia zace alături de o murdară ingratitude: 26 iunie 1926: „Mă întîlnesc cu Eftimiu și-mi reproșează că am recomandat pe T. Arghezi la premiul național. Îl dorea el! Aflu că într-un interviu din „Rampa" recomandă la premiul criticii pe... Ibrăileanu!. Iată recunoștința". Și tot despre Eftimiu, despre ușurința, dacă nu imbecilitatea de a face afirmații împotriva evidenței: „Victor Eftimiu cu teorii bolșevice: în Rusia e

paradis, s-a stârpit analfabetismul, niciodată arta n-a fost mai în floare... Și aceste aberații sunt spuse în 1924, când începeau a fi cunoscute singeroasele realități comuniste. Să ne gândim numai la un eseu al lui Paul Zarifopol, *Aristocrație sovietică* sau la însemnările foarte critice la adresa literaturii sovietice ale lui C. Stere publicate cam în aceeași vreme.

Volumul I din „Sburătorul”. *Agende literare* e însoțit de prefața și de notele lui Alexandru George, editorul eminent al operei lui E. Lovinescu. El fixează „Jurnalul” în contextul scrisului lovinescian și al operei, redesenând portretul criticului — conducător de cenaclu, căruia îi adaugă noi trășături. Se fac nuanțări în ceea ce privește programul estetic al criticului, deschis mai degrabă „înnoirilor” decât „modernismului”, care s-a dezvoltat oarecum paralel și oarecum independent de acțiunile „Sburătorului”. Și pentru Alexandru George „Agendele” constituie „subsolul literaturii” din a cărui humă s-au hrănit *Memoriile*. Notele aduc lămuriri de tot folosul atit prin multitudinea informațiilor istorico-literare, cât și prin comentariul profund, cu ascuțiri nu o dată polemice, care aparțin eseistului de marcă Alexandru George.

Bineînțeles că așteptăm cu nerăbdare și curiozitate volumele următoare ale acestui jurnal secret, spectaculos prin ineditul și densitatea impresiilor notate „sur le vif”, ce alcătuiesc din mers istoria unui cenaclu, singura scrisă la noi de propriul mentor, prin acea rară putere de a se dăru literaturii, unind pasiunea de căutător neobosit al talentului cu o mizantropie nudă ce pune totdeauna opera, ținta lui supremă, deasupra fireștilor scăderi ale omului.

AL. SÂNDULESCU

AUTOBIOGRAFIA CA FICȚIUNE :

MILLO MORT, MILLO VIU

Din volumul *Matei Millo — TEATRU*, în pregătire pentru Editura „Știința” a Academiei de Științe din Republica Moldova, reproducem, în cele ce urmează, textul „comediei într-un act de ocaziune” *Millo mort, Millo viu*, una din cele șase piese încă inedite ale marelui actor. Ea a fost reprezentată la 29 aprilie 1876 pe scena Teatrului Național din București, într-un moment în care Millo era suferind și avea mari neplăceri financiare. Autobiografia înlocuind în bună măsură ficțiunea, înainte de a fi o lucrare literară — o comedie amară, cu un ton total diferit de celelalte comedii ale dramaturgului — *Millo mort, Millo viu* este un document existențial. Penibil deopotrivă pentru autor și pentru societate. De o autenticitate tulburătoare, confirmată de tot ce se poate citi printre rânduri: disperare, umilință, orgoliu rănit, resemnare, mimarea conjuncturală a speranței. De aceea, hazul de necaz n-are umor. Și nici ironia subtilitate. Înduioșarea de sine însuși a actorului, îndeosebi prin evocarea meritelor sale de-a lungul a patru decenii, urmărește, desigur, înduioșarea spectatorilor, sensibilizarea oficialităților, numai că sărăcia, boala și împingerea în planul secund al vieții teatrale îi transformă discursul (mai mult sau mai puțin improvizat) într-o lungă suplică, cu jenante accente de temenea: la adresa doctorilor (ca să-l îngrijească cu devotament), a conducerii Teatrului Național (ca să-i înmulțească numărul reprezentanților personale), a autorităților (ca să-l sprijine moral și mai ales material). Invocarea cu obstinație, în spirit pașoptist, a nobilei misiuni a teatrului românesc, probabil încă necesară în acele împrejurări, se face cu etalarca, în paralel, a mizeriei celui mai strălucit slujitor al acestuia. Constituirea unei imagini a demnității artistului (la bătrânețe) depindea, vulgar, și de achitarea urgentă a 2000 de lei guvernamentali.

Millo mort, Millo viu se păstrează, la Biblioteca Academiei Române, în două manuscrise: 5083 și 5095. Ambele sunt copii. Textul l-am stabilit după ms. 5095, care conține și unele intervenții de mână a autorului. Printre acestea, încercuirea și bararea cu creion roșu a unor replici sau fragmente de replici care, desigur, nu au mai fost rostite pe scenă. Fie din necesități de echilibrare a spectacolului, datorită lungimii lor exagerate, fie, cum crede Mihai Florea (*Matei Millo*, Edit. Meridiane, București, 1966, p. 184), din cauză că au fost suprimate la intervenția autorităților. În ediția noastră, aceste pasaje au fost plasate între croșete și culese cu litere aldine.

Principiile de transcriere, descrierea manuscriselor, notele și comentariile istorico-literare etc. își vor găsi locul cuvenit în volumul amintit la începutul acestei prezentări.

ANDREI NESTORESCU

MILLO MORT, MILLO VIU

Comedie într-un act de ocaziune

de dl. M. Millo

PERSOANELE

DL. MILLO, artist român
 DL. DREPTEANU, artist român
 D-NA BAZARGHIA, amică a casei d-lui Millo
 DL. ȘOPÎRLICI
 DL. TRIȘCĂ
 DL. STRÎMBILĂ } amici ai casei
 UN DOCTOR
 UN IMPIEGAT
 DOCTORUL NOROC
 UN JUNE
 UN CREDITOR
 AMICI AI CASEI, DOCTORI, CREDITORI

Șcena se petrece în București
 acasă la dl. Millo —
 la 29 aprilie 1876

ȘCENA I

Teatrul reprezintă o cameră simplu mobilată. Ușă în fund, uși laterale.
 Mai multe persoane se află în scenă la ridicarea cortinei. Unele din ele
 privesc cu discreție și interes la ușa din fund laterală, planul al III-lea stînga.

DL. STRÎMBILĂ, DL. TRIȘCĂ, D-NA BAZARGHIA

(În fața scenei la dreapta)

DL. STRÎMBILĂ: Va să zică e în pericol de moarte?

DL. TRIȘCĂ: Mi-e frică, zău!

STRÎMBILĂ: Ce spui?

D-NA BAZARGHIA: Ia las', d-le Trișcă, că nu mor oamenii așa de lesne cum
 crezi d-ta! Bietul răposatul bărbatu-meu de trei ori l-am dus la groapă
 și s-a sculat de pe dric de ne-a luat pe toți la goană! Gîndeam că n-o
 mai muri.

STRÎMBILĂ: Și ce era bărbatul d-tale, cucoană?

BAZARGHIA: Judecător, d-le!

TRIȘCĂ: Nu-l lăsa sufletele bieților împricinați ca să moară.

(Trișcă și Strîmbilă rîd tare cu hohot.)

BAZARGHIA: Domnilor, asta e prea mult!

UN DOMN (*din grupa din fund, apropiindu-se*): Cucoană! Domnilor! Vă rog, mai încet, că s-aude în camera bolnavului! Doctorii sînt acum lingă el, în consultație, și cînd vor ieși vom afla și noi...

STRÎMBILĂ: A, bine zici!

(*Ei urcă scena pre ușa din fund.*)

ȘCENA II

Aceiași, ȘOPÎRLICI

(*Șopîrlici, intrînd încet în vîrfurile degetelor cu pașuri măsurate, ținînd pe gură o batistă și dînd ahturi din cînd în cînd.*)

ȘOPÎRLICI: Ah! (*Încet și furișîndu-se cu ochii în toate părțile.*) Oare au murit?

STRÎMBILĂ (*zărînd pe Șopîrlici în fața scenei, vine cu Trișcă, cu Bazarghia și domnii de mai sus și-l înconjoară*): A, d-ta ești, d-le Șopîrlici?

TRIȘCĂ: Ai auzit ce nenorocire?!

ȘOPÎRLICI: Da, știu!... Mort!... Ah!... (*Suspînînd și ștergîndu-și ochii cu batista.*)

BAZARGHIA: Mort!... Cine? Millo? Da încă nu, slavă Domnului!

ȘOPÎRLICI: Încă nu... Dar curînd... Ah! (*Același joc.*)

STRÎMBILĂ: Doctorii sînt aici în consultație.

ȘOPÎRLICI: Doctorii?... Apoi... ah!

TRIȘCĂ: Ce e drept, ce-or să facă și doctorii, că e bătrîn...

ȘOPÎRLICI: Bătrîn! bătrîn! bătrîn!... Ah! 75 de ani!?

BAZARGHIA: Cine? Millo, 75 de ani!? Ia lasă-mă în pace, d-le! La '849 eram în Iași și am citit pe dosul unei icoane mică de argint, ce o avea de la părinți, scris cu însuși slova tatălui d-lui, că s-a născut la anul 1814 noiembrie în 25.

STRÎMBILĂ: Care va să zică, n-a împlinit încă nici 62 de ani!

TOȚI (*acei trei din față*): Nici 62 de ani!... (*Rîzînd.*) Ha! ha! Nici 62 de ani!... Ha! ha! ha!

ȘOPÎRLICI (*care a ris și el, se oprește deodată serios și suspînă*): Ah!... (*Vrînd a-și șterge lacrămile îi cade batista jos.*)

TRIȘCĂ (*o ia repede și o stoarce de lacrimi dar vede că e uscată*): Nu-i udă deloc! Dar cum plîngi d-ta, domnule Șopîrlici, cu lacrimi uscate?

ȘOPÎRLICI (*luîndu-și batista*): Lacrămile mele sînt tari ca spirtu... se evaporează pe loc!... Ah!...

(*Toți rîd.*)

ȘCENA III

Aceiași, DREPTEANU

DREPTEANU (*intrînd prin fund și auzînd rîsetele celor de sus*): Ei, bravo! Sînteți veseli p-aci! Va să zică merg bine lucrurile!... Cum îi mai este?

STRÎMBILĂ: Nu știm încă nimică.

BAZARGHIA: Doctorii sînt înăuntru.

TRIȘCĂ: Pericolul e mare.

ȘOPÎRLICI: Pericol... pericol... pericol... (*Ostînd.*) Ah!

DREPTEANU: Sărmanul om! Nedreptatea unora, nepăsarea altora, descurajarea, oboseala... i-au zdrobit inima!

ȘOPÎRLICI: Zdrobit!... zdrobit!... zdrobit!... Ah!

STRÎMBILĂ: Crez și eu c-o fi zdrobit... Nu vedeai în toate rolele lui cum se frămînta, cum se chinuia... Las' că în Ovreiul din „Lipitorile” îl apuca toate năbădăile!...

BAZARGHIA: Aulco! pe mine una știu că mă speria!

ȘOPÎRLICI: Speria... speria... speria... Ah!

DREPTEANU: Nu, domnilor, vă înșelați! Artistul, adevăratul artist, nu-și pierde, nu-și ruină nici sănătatea, nici forțele prin oboseala scenei... tocmai acele emoțiuni tari, acele palpații fievroase îl susțin, îi dau vigoare, îi dau viață... **[Cunosc artiști în Franța cari au jucat pe scenă, și dintre cei mai eminente, pînă la etatea de 70, pînă la 80 de ani, posedînd toate forțele, toate facultățile lor, precum nemuritorii, marii artiști d-ra Déjazet, d-nii Ligie, Bovale, Samson și alții...]** Din contra, dacă îi răpești de pe scenă, care a făcut gloria lor, dacă îi arunci în uitare, în neactivitate, dacă îi lipsești de agitațiunile binefăcătoare ale artei lor, nervele lor se destind, corpul lor se moleșește, melancolia, descurajarea îi copleșesc, îi îmbătrînesc fără timp, întocmai ca o floare care, pusă la umbră, se vestejește și moare, lipsită de căldura, de lumina soarelui... Pentru un artist, domnii mei, căldura lui este rampa... soarele lui este lustrul.

TRIȘCĂ: Adică, zău, în vreme de iarnă, numai cu căldura de la lămpi și de la policandra cea mare... îngheți de tot.

ȘOPÎRLICI: Îngheți... îngheți... îngheți... Ah!

STRÎMBILĂ: D-tale știu că nu-ți pasă, numai cald la pungă să-ți fie. Nu-i așa, d-le Șopîrlici?

ȘOPÎRLICI: Așa... așa... așa... Ah!

JUNELE (*din grupa din fund*): Iată, ies doctorii!

TOȚI: Iată doctorii!

SCENA IV

Acciași, DOCTORII

TRIȘCĂ: Cît sînt de posomorîți!

STRÎMBILĂ: Și foarte triști.

ȘOPÎRLICI: Triști... triști... triști... Ah!

DREPTEANU (*doctorilor*): Ei bine, d-lor doctori, ce ziceți?

UN DOCTOR: Ce să zicem!... Dl. Millo e rău!

TOȚI: Ce spui?

DOCTORUL: E foarte rău!

TOȚI (*cu durere*): Ah!

ȘOPÎRLICI: Rău... rău... rău... Ah!

BAZARGHIA: Dar il veți scăpa, d-lor doctori, nu-i așa?... Îl veți scăpa! Doar nu sînteți doctori degeaba. O, Doamne iartă-mă!... Ş-apoi sînteți mai mulți doctori, nu numai unul. A, dac-ar fi numai unul, nu zic ba, dar așa... Aide, zău, puneți toți umărul zdravăn și mi-l ridicați!

DOCTORUL: D-na mea, noi am pus toată silința, dar...

BAZARGHIA: Ia las', d-le doctor, da cum o să lași d-ta pe Millo nostru să moară, se poate una ca asta? Ferit-a Dumnezeu, și tocmai d-ta? Iaca, da vă cunosc, doctorul... mă iartă că v-am uitat numele, aveți și niște nume ciudate!... Apoi d-ta ai scăpat de la moarte pe dl. Oficilă din mahala de la noi...

DOCTORUL: Eu!

BAZARGHIA: D-ta! (*Către un alt doctor.*) Iaca, și pe dv. vă cunosc!

DOCTORUL: Pe mine?

BAZARGHIA: Mai așa, numai oarecum... Ai uitat că ai vindecat pe dl. Niță Dropicescu, băcanu, de vărsat negru? Ş-apoi tocmai pe Millo o să-l lăsați să se piarză, așa, tronc! deodată, un artist ca el, așa de bun, așa de minunat!

DOCTORUL: Doamna mea, tocmai piscurile cele nalte le lovește trăsnetul de preferință...

BAZARGHIA: Ia lasă-mă în pace, d-le doctor, cu piscul și cu trăsnetul d-tale! Dar nu vă gîndiți că dacă pierdem pe Millo — cine o mai juca pe Barbu, pe Ovreiul, pe Chirițele, cum le joacă el? Parcă-l văz (*cîntînd*) „Eu sînt Barbu Lăutaru...” D-apoi Ovreiul din „Lipitorile”, cînd tremură: „Ah! vai... vai...! bade Ioane” (*tremură*). Las'că în Chirița, cînd joacă cancanu, s-a dus pomina (*danțează*) „Cioară, cioară, cioară! Ha! ha! ha!” (*rizînd*). Iaca că riz fără să am poftă... Și plîng tot-deodată chiar fără voia mea...

DREPTEANU: Doamna mea, toate astea sînt foarte adevărate. Pierderea bătrînului nostru Millo ar fi nereparabilă, și cu atît mai dureroasă, că noi, artiștii dramatici, nu lăsăm nimic în urma noastră, decît un suvenir vag care, pe cînd se afundă în adîncimea anilor, pierde din vioșala lui. Un pictor lasă după el tablourile lui, compozitorul muzica lui, autorul uvrăgiele lui. Din nenorocire, dintre toți, numai artistul dramatic, fie cît de eminent, nu are nici un mijloc ca să transmită posterității sub o formă pipăită finețea jocului său, elocvența privirilor lui, acuratețea gestului său, expresiunea fizionomiei lui... Toate acestea mor cu el.

STRÎMBILĂ: Dar, în sfîrșit, ce boală are?

DOCTORUL: Paralizie... moleciune de creieri.

TRIȘCĂ: Dar cum a ajuns să cază la așa extremitate?

DREPTEANU: Să vă spun eu! De cîțiva ani Millo se găsește ca și exilat de pe scena Teatrului cel Mare. Abia în timp de un an de zile i se dă o zi sau două de reprezentație, pe cînd toți streinii și toate nulițăile se răsfață pe singura scenă de artă ce posedăm. El, care a ilustrat această scenă cu creațiunea atîtor tipuri naționale, el, artistul Millo, au fost silit să joace pe scene nedemne de talentul lui. [**Aceste localități lipsite de condițiunile unor săli de spectacol, inecumode, reci, necurate, depărtează pe public de la reprezentațiile ce se dau în ele.**] Au fost silit bătrînul artist să meargă singur din casă în casă cu biletele în mînă. L-am văzut toți pe acest artist, mîndria teatrului nostru și a națiunei întregi,

I-am văzut cu pălăria în mină, cu roșeața pe față, cu vocea tremurîndă de emoție, oferind bilete prin locuri publice. O! dar un Millo nu avea de ce să roșească pentru aceasta, cu capul sus și mindru el trebuia să prezinte biletele lui. Rușinea și confuziunea trebuia să coprindă p-acei carii îl pusese în acea pozițiune, însă ce vreți, d-lor, adevăratul talent e modest și se îndoiește de forța lui. [Un ziar redigiat de cîțiva juri de inimă și de o nobilă inteligență, protestînd indignat contra situațiunei nedemne ce se făcea unui artist ca Millo, zicea, acum vreo trei luni: „Cîtă amărăciune trebuie să fi umplînd inima artistului Millo văzîndu-se astfel de maltratat!” Dar, domnii mei, iată durerile ce au doborît pe bătrînul artist!] Cu sufletul zdrobit, cu inima amărită, alergînd din loc în loc pe timpuri rele, obosit, răcit, coprins de nădușele, iată cum Millo căzu, iată cum astăzi se află în pericol de moarte. D-lor, v-o spun eu: Millo e astăzi victima tristei situațiuni a teatrului nostru național!

ȘCENA V

Aceiași, DOCTORUL NOROC

DOCTORUL NOROC (*ieșind viu din camera bolnavului, viind în mijlocul tuturilor*): Domnilor, vă anunț că dl. Millo e mort.

TOȚI: Mort!

DR. NOROC: Eu sînt doctorul Noroc, însărcinat de fratele său Alexandru ca să constat dacă este în pericol; mă duc să-i depeșez că dl. Millo e mort.

ȘOPÎRLICI: Mort!... mort!... mort!... Ah!

DOCTORUL: Eu mai aveam o umbră de speranță, așteptam finitul crizei...

TOȚI (*consternați*): Millo mort!

ȘCENA VI

Aceiași, MILLO

MILLO (*intrînd din camera din stînga rezimat pe două persoane care-l susțin*): Millo viu!

TOȚI (*rămînînd extaziați*): În viață! Millo! Nu e o fantomă!

MILLO: Millo viu!

(*Îl pun pe jeț.*)

TOȚI (*îl înconjoară*): Dar cum? Prin ce minune?

MILLO (*pe jeț*): Am voit să înviez odată cu națiunea mea... Sărmana Românic, toți o credeau moartă, dar ea învie, se deșteaptă, se ridică, își reia drepturile ei sfinte, ca la '21, ca la '48, ca la '59...

BAZARGHIA: Sărmanul om, vezi-l, aiurează!...

TRIȘCĂ: De n-ar rămînea nebun.

TOȚI: St!... Tăceți!

MILLO (*urmînd*): [Mai mult decît oricînd călăii ei, după ce au strivit-o, după ce au prădat-o, după ce au vîndut-o streinilor ca Iuda pe Crist, coperindu-i corpul de rane, au crezut că ea nu mai are viață.] Dar iată că învie,

că se deșteaptă din mormînt. A! mă înțelegeți, amicii mei, că n-am voit să mor în așa momente solemne.

ȘOPÎRLICI: Viu! viu! viu!

STRÎMBILĂ: E pierdut!

DREPTEANU: Nu, nu... Ascultați.

MILLO (*urmînd*): Voi să mai trăiesc ca să văz o dată soarele dreptății încălzind, luminînd pămîntul României. Dar luare-aminte, inamicii veghează, vedeți cum ochii lor scintilează în întunericul unde stau pitulați!... Unire! Unire! Unire! căci altfel sîntem pierduți!

BAZARGHIA: Auleu! nu știe ce spune!

[MILLO: Dar mă iertați, amicii mei, nu sînt nebun, n-aveți grijă. Să vedeți: Căzînd la pat pe la începutul mișcării noastre politice, în tot timpul boalei mele am avut o crudă vedenie care chinuia spiritul meu. Mi se părea că văz o femeie, jună, frumoasă, pe care călăii ei o junghia mereu, coperindu-i corpul de răni sîngerînde, dar în momentul cînd o tîrau s-o arunce într-un mormînt pregătît, am dat un țipăt! Dușmanii au dispărut. Juna femeie-mi suridea și eu m-am deșteptat!...]

DOCTORUL (*luîndu-l de mină și pipăindu-i pulsul*): Și ai înviat! căci ai înviat din morți!

DREPTEANU: Prin o adevărată minune!]

MILLO: După Dumnezeu, iată cine a făcut astă minune. (*Arătînd pe doctori.*) Acești oameni ai științei, cari nu au fost numai doctori pentru mine, ci adevărați frați plini de devotament, de iubire și de abnegațiune. E fericită țara noastră care vă posedă și trebuie să fie mîndră facultatea care vă are, pentru că pe lângă știință, ce o au mulți, aveți și o inimă nobilă și compătimitoare, ce o au puțini.

DOCTORUL (*pipăindu-i pulsul și surizînd*): Văz că tot nu ești încă bine, tot ai puține friguri, căci exagerezi.

DREPTEANU: Nu, domnilor doctori, dl. Millo, în expresiunea sa de recunoștință, nu spune decît strictul adevăr. Ați fost salvatorii săi și publicul nostru român, care a manifestat atîta îngrijire, atîta durere pentru suferințele d-lui Millo, va fi profund recunoscător că i-ați dat iarăși pe bătrînul lor artist, pe care îl credea pierdut și l-ați rechemat la viață ca să fie încă util teatrului și artei noastre naționale.

MILLO: Ce vorbești, amicul meu, de teatru și de artă, [pentru mine, ai uitat că eu sînt lăsat la o parte, că Teatrul cel Mare este închis pentru mine și nu mi se deschide decît o dată sau de două ori pe an, ca o grație, ca o pomană; că] sîntem cîțiva artiști bătrîni încă în forță, în vigoare, onorați de simpatiele, de aplauzele publicului, cari, în lipsa cea mare de artiști de merit de care suferă teatrul național, avem locul nostru marcat și neîndeplinit pe scena lui, și cu toate acestea iată-ne aruncați pe poduri [de către un monopol ucizător care ne-au sfărîmat cariera.]

DREPTEANU: Nu, aceasta nu mai poate fi! Această veche și sfruntată inichitate trebuie să înceteze de astă dată. [Monopolurile nu mai au dreptul de a exista după Constituțiunea noastră. O eră nouă de dreptate începe pentru România. Un guvern adevărat național, Camere cari sînt sincera exprimare a țarei conduce destinele României. Guvernele cele mai despotice ale Europei au avut totdeauna cea mai mare sollicitudine pentru instituțiunile lor teatrale, și guvernul nostru național nu va

lăsa ea teatrul nostru să continue a fi o flagrantă desmințire a înaltei lui misiuni. Iată ce ar trebui zis, amicul meu, guvernului și mandatarilor țarei: d-lor, nu lăsați frumoasa operă a lui Câmpineanu și a lui Heliade să se ruine cu desăvîrsire! Pe cît este încă timp, pe cît încă mai sînt elemente, nu lăsați templul artei fondat de acești mari cetățeni să se surpe prin exploatarea vitregă a monopolului. Dacă teatrul este o școală de virtute și de morală, susțineți-l ca pe o școală, ca pe toate școalele superioare ale țarei. Dați mijloace îndestulătoare, faceți și lui o parte în bugetul instrucțiunii publice, căci și teatrul este o instituțiune de învățatură pe care statul trebuie să îl ia asupra-i și să îl dirijeze. Dacă, din contra, puteți afirma în conștiința dv. că teatrul nu poate avea nici o acțiune binefăcătoare asupra moravurilor unui popor, că uvrajele ce el reprezintă nu pot înălța nici caracterele, nici innobila simțimintele, nici corecta viciurile, că teatrul nu este în definitiv decît o petrecere vană, un lux pentru cei indolenți, făcă nici un scop moral, atunci vă rugăm, în numele moralității publice, desființați-l, acest Teatru Național, care astăzi nu este decît un scandal și o rușine publică. și declarați că Eliade și Câmpineanu s-au înșelat. Iată ce ar trebui zis guvernului și reprezentanților țarei.] Și sînt sigur, amicul meu, că Guvernul și Camerele noastre, cari sînt astăzi compuse de bărbații cei mai inteligenți, cei mai sinceri iubitori de țara lor, vor asculta!

MILLO: Cine știe! Dar, în fine, noi ne-om face datoria noastră de artiști, de români... Alții să o facă pe a lor... A! cînd aș fi știut că vom ajunge aci acum 30 de ani!

DREPTEANU: N-ai fi îmbrățișat cariera dramatică?

MILLO: Nu!

BAZARGHIA: Firește că nu. D-lui, un boier de neam mare, ar fi ajuns acum un ministru... un senator... mai știu eu!...

MILLO: Da, m-aș fi făcut vrun chemat cu decorații sau vrun păsuit cu moșii.

DREPTEANU: Nu te crez, amicul meu, vocațiunea d-tale au fost atît de puternică, atît de neînvinsă, încît ea te-a răpit fără voie în vârtejul său! Probă de aceasta sînt încercările, suferințele de tot felul ce ai străbătut în tot cursul carierei d-tale, de care puteai să te scutești părăsind teatrul, și cu toate acestea, le-ai îndurat cu fericire. Eu sînt sigur că chiar acum, după acest pericol de viață, din care ai scăpat ca prin minune, d-ta nu te gîndești decît să prinzi puțină putere ca să te urci iară pe scenă.

MILLO (*surîzînd*): Este adevărat!

BAZARGHIA: Ce spui, musiu Millo, iar să te zdrobești de osteneală?

DOCTORUL: Mai tîrziu, amicul meu.

MILLO: Ei, ce vreți, amicii mei, prevăd că am să mor în fine, cînd voi muri definitiv, am să mor pe scîndurile scenei ca un soldat la postul său.

SCENA VII

Aceiași, UN JUNE (viind prin fund viu și emoționat)

JUNELE (*adresîndu-se la toți fără să vază pe Millo*): Domnilor! Domnilor! Adevărat să fie? O, ce nenorocire!

TOȚI: Ce este? Ce este?

JUNELE: Dar cum se poate!... Așa, fără veste?

TOȚI: Dar ce? Tălmăcește-te!

JUNELE: Priviți! Citiți!... Iată în ziar că dl. Millo a... nu-mi vine să pronunț cuvântul!...

DREPTEANU: A! Înțeleg!

JUNELE (*sfârșind fraza*):... că dl. Millo au murit! A!...

MILLO (*către junc*): Adă aci acel ziar, junele meu!

JUNELE (*văzînd atunci pe Millo*): Ce văz! Dl Millo viu! Ce fericire!... Apoi atunci ce spune ziarul ăsta? Ei?

MILLO: Tăcere, june! Respectează libertatea presei. (*Luînd ziarul.*) Acest ziar n-au spus decît strictul adevăr, căci în momentul cînd anunța moartea mea, eram mort sau cam p-aci. Ia să vedem.

DREPTEANU (*luînd el ziarul; cetînd*): Să-mi dați voie. „O pierdere însemnată. În momentul de a pune sub presă ziarul nostru ni se anunță trista știre că dl. Matei Millo, artistul nostru unic, acest Molière al României, a decedat. Anunțăm cu mare regret această pierdere prețioasă” (*Dă ziarul lui Millo.*)

MILLO: E bine să aibă cineva amici pe la ziare, ei te flatează și după moarte...

DREPTEANU: În adevăr, amicul meu, d-ta ești un om excepțional. Te-ai învrednicit să asculți cetîndu-se anunțul morții d-tale și să cunoști aprecierea ziarelor după moartea d-tale. Astă fericire nu o au mulți pe pămînt.

ȘCENA VIII

Aceiași, MAI MULTE PERSOANE

(*Ele intră cu precauțiune și foarte îngrijate*)

O PERSOANĂ (*înaintează cu sfială*): Mă rog, adevărat să fie, cum spun ziarele, că dl. Millo a murit?

MILLO (*încet către cei care-l înconjoară*): Spuneți că am murit.

JUNELE: Da, d-le, este foarte adevărat, pe dl. Millo l-am pierdut.

TOȚI (*cei mai dinainte*): Ah!... Da!...

CREDITORII: Pierdut!... (*Mai în fundul scenei.*) Noi sîntem cei pierduți! Ah!... (*Ele scot fiecare cîte o basma mare din buzunar și plîng cu hohot.*)

DREPTEANU (*lui Millo*): Ce însemnează farsa asta?

MILLO (*lui Drepteanu*): Ce fel, n-ai înțeles?

DREPTEANU: Nu, deloc!

MILLO: Aceștia sînt onorabili mei creditori.

DREPTEANU (*rizînd*): Ce spui? Ha! ha! ha!

MILLO: Nu ride, amicul meu, durerea lor este sinceră. Aș fi dorit să am rude sau amici cari să mă plîngă cu lacrimi așa de fierbinți ca ei.

(*Aicea creditorii plîng mai tare.*)

MILLO (*dînd la o parte pe aceia care-l înconjoară și adresîndu-se creditorilor*): Ștergeți-vă lacrămile, onorabili mei creditori!... Millo n-a murit, Millo este în viață. Iată-mă-s!

CREDITORII: Millo viu! Millo viu! A!

MILLO: Viu dar! Dumnezeu au făcut o minune cu mine.

CREDITORUL: Noi ne-am rugat lui Dumnezeu, lacărmile noastre ți-au păstrat viața.

MILLO: Nu mă îndoiesc... Știu că sinteți mulți și, de aș fi murit, aveam în dv. o populație întreagă ca să-mi plîngă după coșciug.

CREDITORUL: O, da, și cu mult amar, dar mai bine că ești viu! Mult mai bine!

MILLO: Viu sau mort, de vrun mare profit nu cred să vă fiu. Pensiunea mea o aveți toată în mîna pînă la anul '880... De voi mai trăi atuncea, vă voi da tot dv. înainte...

CREDITORII: Să trăiești!... Să trăiești!...

MILLO: Să trăiesc, nu zic ba, dar mi-e frică c-o trebui să trec peste sută ca să mă pot achita de d-voastră.!

CREDITORII: Să trăiești peste sută, așa vă urăm!

MILLO: Vă mulțumesc de neinteresarea ce-mi arătați.

(Creditorii se retrag în fund.)

SCENA IX

Acciași, UN IMPIEGAT

IMPIEGATUL *(intră prin fund. El nu vede pe dl. Millo care, stînd în hotel, se află mascat de persoanele care-l înconjoară)*: Domnilor! Eu sînt un impiegat la Ministerul de Culte și sînt trimis să anunț persoanelor cari îngrijesc de dl. Millo că ministerul, aflînd de moartea d-lui Millo, au destinat două mii de lei pentru cheltuielile de înmormîntare. Aș dori să știu cui trebuie să se dea acele 2000 de lei.

MILLO *(sculîndu-se de pe jîlt și arătîndu-se)*: Le primesc eu, d-le.

IMPIEGATUL: D-ta! Dl. Millo, viu!

MILLO: Cu permisiunea d-tale.

IMPIEGATUL: Sînt încîntat de aceasta, d-le Millo. Dar atunci banii nu mai sînt trebuincioși și... *(Vrînd să iasă.)*

MILLO *(oprindu-l)*: Stai, d-le! Cine ți-a spus că nu sînt trebuincioși?

IMPIEGATUL: Apoi, dacă sinteți viu, nu mai aveți necesitate de cheltuieli de înmormîntare.

MILLO: Dar am mare necesitate de cheltuieli de îndreptare.

IMPIEGATUL: Gluma e bună, dar nu se glumește cu banii statului.

MILLO: Ei, dl. meu, s-a glumit în tot felul pînă acum cu banii statului, și încă foarte serios.

IMPIEGATUL: Se poate. Dar glumeții de felul acesta am început a-i regula-risi și a-i trimite la Văcărești.

MILLO: Atunci o să aveți mult de lucru și nu știu, zău, dacă Văcăreștii vor fi îndestul de încăpători. Eu, dl. meu, nu voi să glumesc cu banii statului în felul onorabililor ultraconservatori de care e vorba. Să mă ferească Dumnezeu! Eu am dobîndit un drept. Mi s-a acordat două mii de lei. Dacă acești bani s-ar fi cheltuit pentru înmormîntarea mea, ei ar fi fost pierduți. Cînd, dîndu-mi-i acum, ei ar servi pentru îndreptarea sănătății mele zdruncinate. Și astfel acești bani ar deveni producători, redîndu-mi forțele pierdute și punîndu-mă în stare de a putea încă servi

țara mea pe scena teatrului român. Prin aceasta ar face o faptă bună și o dreptate.

IMPIEGATUL: Nu voi lipsi, dl. meu, de a comunica d-lui ministru cererea d-tale.

(Impiegatul vrea să iasă, Millo îl oprește.)

MILLO: A! Dl. meu, spuneți d-lui ministru că dacă mi-o da acele două mii de lei, mă oblig a nu mai cere după moartea mea alți bani pentru înmormîntare.

IMPIEGATUL: Prea bine, d-le.

(Iese)

Ș C E N A X

Toți ceilalți (afară de impiegat)

TOȚI: Ce fel, te mai gîndești la moarte?

DREPTEANU: Ai uitat că trebuie să trăiești ca să îndeplinești promisiunea ce mi-ai dat?

MILLO: Da, amicul meu, nu voi să mor pînă ce nu voi îndeplini promisiunea ce v-am dat. Misiunea ce mi-am impus — reorganizarea teatrului român pe bazele unei adevărate instituțiuni naționale. Vom cere, vom ruga, vom solicita necontenit și sintem siguri că atît Guvernul cît și Camerele adevărat naționale astăzi, cum ziceai mai adineaori, nu vor lăsa să piară arta română, ci vor înălța-o la frumoasa ei misiune.

TOȚI: Da! Da! Trăiască teatrul nostru național!

F I N E

(B.A.R., Ms. rom. 5095; ff. 6—17)

NORMEN IN DER RUMÄNISCH-DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGSGESCHICHTE (Rumänische Volksdichtung in deutschen Übertra- gungen im 19. Jh.)

Horst Schuller Anger

Aus der rumänischen Literatur ist im Zeitraum von 150 Jahren in verschiedene Sprachen übersetzt worden, zahlenmäßig herrschen die Übersetzungen ins Magyarische vor, gefolgt von jenen ins Deutsche.¹

Ein Beitrag zur historisch-deskriptiven Übersetzungsforschung wird auf Bedingungen, auf ausformulierte oder zu erschließende Entscheidungsprinzipien, auf Ansprüche und Einlösung, auf wechselnde Paradigmen in den Übersetzungskonzepten und im Selbstverständnis der Übersetzer, auf den Rezeptionsrahmen eingehen, also eher literaturkomparatistisch als textlinguistisch einsetzen, um dann, geglücktenfalls, die Skizze einer Kulturgeschichte literarischer Übersetzungen ins Deutsche mitzuzeichnen.²

Zu den Defiziten der rumänischen Ausgangs- und deutschen Ziel-literaturhistorie gehört, daß es noch keine übersichtliche Geschichte dieser Kontaktwege gibt. Bekannt sind zwar außer einigen zur Verbreitung rumänischer Literatur durch organisierte DDR-Verlagsarbeit erschienenen, Aufsätzen einige ältere und neuere Repertorien und Bibliographieverzeichnisse, die wohl Buchveröffentlichungen erfassen, aber Beiträge in der Presse z. B. weitgehend außer acht lassen.³ Die vergleichsweise spät zur Entfaltung ge-

¹ Vgl. Viorica Nedelcovici, Elvira Popescu, Constanța Protopopescu, *Cartea românească în lume. 1945–1972*. București 1975.

² Armin Paul Frank in der Einleitung zu *Die Literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Herausgegeben von Harald Kittel. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Band 2). Berlin 1988, S. XII.

³ Vgl. *Ecouri ale literaturii române în literaturile străine* in: *Bibliografia relațiilor române cu literaturile străine în periodice (1859–1918)*. Band 3, București 1985, wo von S. 202–236 nur Pressebeiträge in rumänischer Sprache, die deutschsprachigen Publikationen der Minderheiten, aber auch literaturpropagierende Zeitschriften der Rumänen wie „Rumänische Revue“ (1885–1894), „Literarischer Salon“ (1883–1885), „Das literarische Rumänien“ (1889) u.a. nicht verzeichnet sind.

Klaus Heitmann, *Die Rezeption der rumänischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. (Südosteuropa-Mitteilungen), 1985.

Anneli Ute Gabanyi, *Rumänische Literatur in deutscher Übersetzung, 1945–1981. In Rumänisch-deutsche Interferenzen*. Heidelberg 1986, S. 267–306, die eine von Georg Stadtmüller, im Anhang zur *Geschichte der neueren rumänischen Literatur* (Wien 1943) von Basil Munteanu, zusammengestellte Liste weiterführt.

Walter Engel, *Deutsch-rumänische Literaturbeziehungen nach 1945*. In „Karpatenrundschaue“ (Braşov/Kronstadt), 24 Jg. (1992), Nr. 6, 7, 9, 11, 12.

Eva Behring (Berlin) informiert in mehreren Aufsätzen über die Rezeption rumänischer Literatur in der DDR.

langte rumänische Autorendichtung ist erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts von deutschen Übersetzern wahrgenommen worden. Die ersten deutschen Übersetzer wandten sich mit Vorliebe der rumänischen Volksdichtung zu.

Bis jetzt galt der siebenbürgische Pfarrer Martin Samuel Möckesch (1813–1890) als erster bekannter deutscher Übersetzer rumänischer Volkslieder und Gedichte⁴. Auf einer im Sommer 1844 in Hermannstadt abgehaltenen Generalversammlung des wissenschaftlichen „Vereins für Siebenbürgische Landeskunde“ hatte Möckesch rumänische Originale und seine, wie es in der Presse hieß, „vorzüglich gelungenen“ Übersetzungen vorgetragen und „allgemeinsten Beifall“ gefunden. Fünf Proben sind 1844 in der Zeitschrift „Transilvania. Beiblatt zum Siebenbürger Boten“ veröffentlicht worden⁵. Sie sind dann zusammen mit weiteren Texten des gleichen Übersetzers im Jahre 1851 in Buchform erschienen⁶.

Schon zweiundzwanzig Jahre vor M. S. Möckesch hat der Österreicher Eugen Wesely (1799–1828) ein „Walachisches Mondlied“ im Wiener „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ publiziert⁷. Es handelt sich indes nicht um eine deutsche Übersetzung, wie bei Goedeke zu lesen ist, sondern um ein siebenstrophiges Originalgedicht, das die Legende vom heiligen David im Mond – wie sie bei der rumänischen Minderheit in Mähren im Umlauf sei – in Kreuzreime faßt. In der Fußnote zu Weselys Text heißt es: „Man versuchte in diesem Liede die mythische Ansicht der sogenannten mährischen Walachen über den Mond, dessen Entstehen und Bestimmung auszusprechen. Da dieses Völkchen noch gar zu wenig bekannt ist, so dürften Notizen der Art nicht ganz unwillkommen sein“.

Ob sich im Nachlaß des Gymnasialprofessors Wesely,⁸ der u. a. einen von Jacob Grimm besprochenen Band mit „Serbischen Hochzeitsliedern“ (1826) herausgebracht hat, noch andere Spuren seiner wahrscheinlich zufälligen Beschäftigung mit walachischer Volksdichtung finden lassen, bleibt bis auf weiteres offen.

Im Unterschied freilich zu dieser gelegentlichen Annäherung von Eugen Wesely an einen Stoff aus der Überlieferung der mährischen Walachen weisen die Beschäftigungen siebenbürgischer Sammler und Übersetzer um die Mitte des 19. Jahrhunderts systematischeren Charakter auf. Sie konnten die Situation der Nähe nutzen, mit allen Vor- und Nachteilen. Zu den Vorteilen mochten zählen: der direkte Kontakt des Sammlers zu den Literaturproduzenten, der Einblick in die Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen, eigene Anschauung beim Herausfinden der Wesenskennzeichen unter allen Varianten, Klärung durch Rückfragen vor Ort usw. Von Nachteil mochte

⁴ Vgl. Anca Goția, *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul XIX-lea. În Studii de istorie a naționalității germane și a înrădăririi ei cu națiunea română*. Bd. 2. București 1981, S. 233–285.

⁵ S. Möckesch, *Walachische Gedichte* (Des Freindlings Klage; Der Reiter und sein Gaul; Der Soldat und sein Liebhchen;) (Lob der Reize der Schönen; Der ersten Liebe Schicksal). In „Transilvania. Beiblatt zum Siebenbürger Boten“, 5. Jg. (1844), Nr. 47 und 48, S. 209–211 bzw. 217–218.

⁶ M. S. Möckesch, *Rumänische Dichtungen*. Hermannstadt 1851.

⁷ In Nr. 74/21. Mai 1822, S. 398 vgl. Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. 2. Aufl., Band 16, Berlin 1985, S. 879.

⁸ Angaben über Eugen Wesely in Goedeke, *Grundriß...*, 2. Aufl., Band 12. Dresden 1929.

allzu große Nähe sein, wenn dadurch historische, ästhetische oder volkskundliche Kriterien vermengt blieben.

Die nationale Frage und damit auch die rumänische beschäftigte die siebenbürgische Öffentlichkeit in der Vormärzzeit zunehmend. Daß die nationale Mehrheit des Vielvölkergebietes im Landtag nicht vertreten war, daß die Rumänen nicht zu den freien Ständen zählten, mußte die Mißbilligung liberaler Geister finden. Die verschiedenen Denkschriften der rumänischen Bischöfe, dann die Diskussionen um die zukünftige offizielle Verhandlungssprache in Siebenbürgen nach Ablösung des Lateinischen regten zu Stellungnahmen in der Presse an. Außerdem bot der 1840 gegründete „Verein für Siebenbürgische Landeskunde“ mit seinen Fachpublikationen die Möglichkeit, sich auch in wissenschaftlichen Untersuchungen mit Fragen der ethnischen Spezifität der Rumänen auseinanderzusetzen.⁹

Die Beweggründe für deutsche Übersetzer aus der rumänischen Volksdichtung sind im 19. Jahrhundert unterschiedlich gewesen. Ebenso die übersetzerischen Normen, die sie individuell angestrebt und erfüllt haben. Der Pfarrerssohn Martin Samuel Möckesch wuchs in einer Dorfgemeinde groß, die zwar evangelischen Glaubens war, aber Rumänisch zur Muttersprache hatte.¹⁰ Für diese Gemeinde hatte der Vater von Möckesch 1837 ein deutsches Lehrbuch ins Rumänische übersetzt. M. S. Möckesch selbst, von dem zuerst die erwähnten weltlichen Übersetzungen in der „Transilvania“ veröffentlicht worden waren, hat als Pfarrer für seine eigene Gemeinde, die ähnlich beschaffen war wie die des Vaters, geistliche Lieder, eine Gottesdienstordnung (Agende), die Leidensgeschichte Jesu und Luthers Kleinen Katechismus ins Rumänische übersetzt. Familientradition, berufliche Verpflichtungen, sicher auch Freude am Sprachen-Kunstwerk und die zeittypische freisinnige Geisteshaltung der theologisch und philologisch geschulten Intellektuellen Siebenbürgens mögen die Faktoren für seine Übersetzungsentscheidung gebildet haben.

Neben selbst gesammelten Texten nutzte Möckesch auch Vorlagen, wie sie ihm ein rumänischer Student vermittelt bzw. wie er sie in Liedersammlungen gefunden hatte. Möckesch, der neben Volksdichtung auch Autorentichtung (Antioh Cantemir, I. Eliade-Rădulescu, C. A. Rosetti, D. Bolintineanu) übertragen hat, entschied sich für eine metrische Übersetzung und versuchte — selbst wenn er speziell vor dem Haufenreim des rumänischen Originals kapitulierte bzw. reizvolle Abwandlungen des metrischen Grundschemas einübete und auch inhaltliche Genauigkeit opferte —, die musikalischen Qualitäten rumänischer Volksdichtung zu suggerieren.

Der verantwortliche Redakteur der „Transilvania“-Wochenschrift, in der Möckesch die gereimten Übersetzungen publiziert hatte, war Johann Karl Schuller (1794–1865), ein bekannter Historiker, Philologe, Gelegenheitsdichter und Publizist, der seit 1831 sich mehrere Male auch zur Herkunft und Sprache der Rumänen geäußert hatte und ab 1851 sich als belesener Komparatist, als Übersetzer und wissenschaftlicher Deuter rumänischer Volksdichtung einen Namen auch auf diesem Gebiet machen sollte.¹¹

⁹ Vgl. Joachim Wittstock, *Relații culturale dintre românii și sașii transilvăneni în anii 1800 – 1918*. In *Studii...*, Bd. 2, S. 286–328.

¹⁰ über Möckesch siehe Joseph Trausch, *Schriftsteller-Lexikon oder biographisch-literarische Denk-Blätter der Siebenbürger Deutschen*, Band 2, Kronstadt 1870, S. 436–438, und Band 4, Hermannstadt 1902, S. 294.

¹¹ über J. K. Schuller siehe Anca Goția, a. a. O., S. 253–263.

Bei Schuller spielte die Forscherneugier des Polyhistor, spielten Anregungen des deutschen Mythenforschers Jacob Grimm, Fragen des Ursprungs und der Herausbildung des rumänischen Volkes, aber auch persönliche Erlebnisse (die erfahrene Gastfreundschaft während des Bukarester Exils), politische Ereignisse (die Vereinigung der rumänischen Fürstentümer im Januar 1859) und nicht zuletzt dichterischer Ehrgeiz des nachbessernden Praktikers eine Rolle für das Motivationsgeflecht seiner mit gelehrten Vergleichen und Verweisen versehenen Übersetzungen aus der rumänischen Volksdichtung, wo er in Einleitung und Anmerkungen auf Vorgänger wie Möckesch, Schuster oder Kotzebue verweist.

In dem erklärten Bestreben, „das Original überall in Form und Ausdruck so treu als möglich wiederzugeben“, hatte Schuller¹² nicht freie Übersetzungen in verändertem Versmaß oder strophischer Gliederung wie etwa Kotzebue, sondern ähnlich wie Möckesch sich „metrische“ Übertragungen zum Ziel gesetzt, was Berücksichtigung der in der Regel viertaktigen Trochäen und besonderen Reimanforderungen notwendig machte.

Schuller sah den Zweck seiner bescheiden als „Blütenlese“ eingeschätzten Sammlung darin, wissenschaftliche Zusammenhänge herzustellen „mit der interessanten Untersuchung über den Ursprung der Rumänen“¹³.

Im einführenden redaktionellen Begleittext zu den erwähnten, 1844 in der „Transilvania“ abgedruckten Übersetzungen von Möckesch, denen der von Herder zitierte Satz Montaignes über den Wert der Volkspoesie als Motto vorangesetzt wurde, ist zugleich ein Appell enthalten, der zur weiteren Beschäftigung mit Fragen rumänischer „Sprache, Sitten und Gebräuche“ aufruft, also nicht speziell Volksdichtung nennt, wohl auch weil sie als Teil der Volkskunde mitgemeint wurde.

Es mag wohl weniger dieser Aufruf als das von der deutschen Romantik und den germanistischen Aufsätzen der Brüder Grimm geweckte Interesse für Volksschöpfungen allgemein, für vergleichende Mythenkunde und für Übersetzungen aus abgelegeneren Literaturen sowie das besondere Interesse für rumänische Fragen im Siebenbürgen der Vormärzzeit gewesen sein, das die folgenden Übersetzer motivierte.

Zwei aus der gleichen siebenbürgischen Stadt Mühlbach gebürtige Generationskollegen sind im Zusammenhang mit Übersetzungsphasen der Vormärzzeit zu nennen: Josef Marlin und Friedrich Wilhelm Schuster. Man nimmt an, daß die beiden Landsleute im Herbst 1846 in Mühlbach rumänische Volkslieder im Original gesammelt bzw. die von Schuster zusammengetragenen Texte gemeinsam gesichtet und zu übersetzen und zu veröffentlichen geplant hatten¹⁴. Schuster war nach zweijährigem Studium in Leipzig im September 1846 als ordentlicher Lehrer am Mühlbacher Gymnasium angestellt worden. Marlin hatte in Wien studiert und verbrachte ab Oktober 1846 einige Zeit (geplant waren „wenigstens dreiviertel Jahre...“, damit meiner Eltern

¹² J. K. Schuller, *Rumänische Volkslieder*. Metrisch übersetzt und erläutert. Hermannstadt 1859, S. XX.

¹³ idem, S. III.

¹⁴ Harald Krasser, *Procurările folcloristilor sași pentru poezia populară română pe la 1848 și o colecție necunoscută de folclor român* (Bemühungen sächsischer Volkskundler um das rumänische Volkslied in der Zeit um 1848 und eine unbekannte Sammlung rumänischer Folklore). In „Revista de etnografie și folclor“ (București), Bd. 37 Nr. 5/1992, S. 477.

Kasse ausraste" ¹⁵) in Mühlbach. Anfang des Jahres 1847 war Marlin jedenfalls schon als Hauslehrer in Pest tätig, so daß der direkte Austausch mit Schuster sich auf wenige Monate beschränkt haben muß.

Josef Marlin (1824–1849), der in Wien und Pest Kontakt zur Presse gefunden hatte, begann im Oktober 1846 seine journalistisch-literarische Laufbahn mit einer Abhandlung über die „Literatur der Rumunen oder Walachen“, in deren zweitem Teil (im Januar 1847) die rumänischen Volkslieder mit einem Vorspann und 12 Proben vorgestellt wurden ¹⁶.

Aus dieser Einleitung zu den Volksliedern lassen sich übersetzerische Entscheidungen zunächst im Sinne einer Vorentscheidung ablesen. Bemüht, „das treueste Bild der Nation“ zu geben, wählt der Übersetzer nicht, „was die Bücherschreiber, die Autoren der Rumunen“ meist nach ausländischen Mustern verfassen. Da eine klassische rumänische Literatur fehle, habe er Lieder gewählt, wie sie in mündlicher Überlieferung weitergegeben, in den „Hütten“ gesungen werden, da in ihnen der originelle Charakter des rumänischen Volkes am ehesten ablesbar sei.

Typisch für die Struktur rumänischer Volkslieder ist – wie Marlin als erster knapp festhielt – ein ganz besonderer Reimreichtum (Paarreim, Haufenreim, Binnenreim, Assonanzen), „was einen Beweis der Gefügigkeit sowie der Volltönigkeit“ der rumänischen Sprache liefere. Kennzeichnend sei weiter ein „bestimmter“, von Marlin mit keinem genauen Versmaß verbundener Rhythmus, der „meistens auf Silbenzählung beruht und nirgends geändert ist“. Ohne weitere Begründung und einigermaßen überraschend, nachdem er zuvor Reimfülle als typisch unterstrichen hatte, teilt der Übersetzer Marlin dann mit, er habe die von ihm gesammelten Beispiele „in bloß rhythmischer, aber umso treuerer Übersetzung“ anzubieten.

Mit diesem Verzicht auf Reim, dem Verzicht, die Klangs Schönheit des Originals auch nur ahnen zu lassen, geht Marlin, der selbst Dichter gewesen ist und in erster Linie ein literarisches und nicht volkskundliches Zeugnis vermitteln wollte, hinter poetische Ansprüche zurück, die Möckesch mit seinen gereimten Übersetzungen zu erfüllen versucht hatte. Marlin erwähnt weder diese Versuche von Möckesch noch jene seines Freundes Schuster. Sollte er sie und auch die metrischen Übersetzungen, wie sie aus dem Serbischen, Schwedischen oder Litauischen damals üblich waren, als eine Art „negative Norm“ empfunden haben, als eine verfälschende Lösung, die er selbst meiden wollte?

Möglicherweise erklärt sich der Reimverzicht aus den Arbeitsbedingungen Marlins, daraus daß hier eine Veröffentlichungschance in der Presse schnell wahrgenommen werden mußte. Marlin hat einzelne Stücke seiner Übertragungen unverändert als Motto oder als Einlage in historischen Erzählungen („Baba Noak, der Walache“, „Horra“) verwendet, die rumänische Motive aus Siebenbürgen aufgriffen. Ein einziger gereimter Volksliedtext („Bin Zigeunerin vom Feld“) von Marlin findet sich im „Horra“-Roman ¹⁷,

¹⁵ Vgl. Josef Marlins Brief an den Freund Anton Groß vom 26.IX.1846 veröffentlicht in: Josef Marlin, *Ausgewählte Schriften*. Besorgt und eingeleitet von Astrid Connerth, Bukarest 1958, S. 594.

¹⁶ J. Marlin, *Literatur der Rumunen oder Walachen. II. Artikel: Volkslieder*. In „Oesterreichische Blätter für Literatur, Kunst, Geschichte, Geografie, Statistik und Naturkunde“, 4. Jg. (1847) (Wien), Nr. 13, S. 49–51.

Dreizehn weitere eingeleitete Volksliedübersetzungen von Marlin, *Walachische Volkslieder aus Siebenbürgen*, wurden in der „Pester Zeitung“ vom 27.VI. 1847, S. 2513 veröffentlicht.

¹⁷ J. Marlin, *Ausgewählte Schriften*, S. 433.

doch die Einteilung in drei Strophen, die Wahl des Kreuzreims (statt des volkstypischen Paarreims) lassen darauf schließen, daß es sich bei diesem Beispiel eher um eine poetische Variation, eine bearbeitete Nachdichtung handelt, eine Ausnahme bei Marlin.

Aus dem Briefwechsel mit Freunden und dem Verleger Gustav Heckenast weiß man, daß Marlin gemeinsam mit Schuster — motiviert auch durch die Tatsache, daß Deutschland sich für die viel zu wenig bekannte Nationalpoesie Südosteuropas interessiere — einen Band mit Übersetzungen rumänischer Volkslieder herausbringen wollten¹⁸. Meinungsverschiedenheiten zwischen Verleger und Übersetzern, möglicherweise auch finanzielle Bedenken des Verlegers, die Revolutionsereignisse 1848/49 und der frühe Tod von Marlin haben dieses Buchprojekt sich nicht erfüllen lassen.

Die deutschen Übersetzungen von Friedrich Wilhelm Schuster (1824–1914), dem Freund Marlins, haben kein günstiges Schicksal gehabt. Sie scheinen in einer ersten Phase bis zum Jahre 1847 erarbeitet worden zu sein. Ende Dezember 1847 berichtete Marlin jedenfalls in einem Brief, daß er bei Heckenast gemeinsam mit Schuster „walachische übersetzte Volkslieder“ herausgeben werde¹⁹. In einem — von uns kürzlich im Teilnachlaß Marlins²⁰ in Österreich eingesehenen, bisher unveröffentlichten — undatierten, wohl im Januar 1848 von Schuster an Marlin gerichteten Brief bezieht sich Schuster offensichtlich auf Bemerkungen, die der Verleger im Zusammenhang mit Schusters Manuskript geäußert hatte.

Welcher Art diese Bemerkungen gewesen sind, läßt sich klarer aus einem zweiten Brief Schusters an Marlin schließen. Dieser ebenfalls bis jetzt unveröffentlichte Brief aus dem Februar 1848 enthält die erste Selbstäußerung Schusters über die Normbegriffe, denen er zu entsprechen getrachtet hatte. Schusters Brief legt den Zweck der Sammlung in seiner damaligen Sicht dar, erklärt die Prinzipien der Übersetzung, verteidigt ihre Fremdheit, die sein übersetzerisches Ethos nicht bereit sei, „Tändlern“ zu opfern. Hier die betreffenden Briefstellen:

Von dem Schicksal der Volkslieder habe ich nur aus deinen Briefen erfahren. (...) Vielleicht hätten die Leute anders geurteilt, wenn sie sogleich auch die Vorrede gelesen hätten und dadurch über den Zweck der Sammlung belehrt worden wären, der nur in sehr eingeschränktem Sinn ein ästhetischer sein konnte. Einige dieser Lieder sind hübsch und sind es gewiß auch in meiner Übersetzung geblieben; andere sind wenigstens eigentümlich, und alle zusammen ohne Unterschied geben uns ein Bild des walachischen Gemütslebens überhaupt wie der walachischen Volksdichtung insbesondere. Deswegen war ich immerhin berechtigt, selbst ästhetisch ganz bedeutungslose Dinge aufzunehmen. Meine Übersetzung ist (das weiß ich, ob es auch tausend unkompetente Richter leugneten) nicht *worttreu*, sondern *geisttreu*. Die Eigentümlichkeiten des

¹⁸ Helga Stein, *Fr. W. Schuster und das rumänische Volkslied*. In: „Jahrbuch für Volksliedforschung“, Band 14, Berlin 1969, S. 112.

¹⁹ Vgl. den Brief an Anton Groß vom 30.XII.1847, veröffentlicht in: J. Marlin, *Ausgewählte Schriften*, S. 597.

²⁰ In den aus der Hinterlassenschaft von Anton Groß stammenden Marlin-Teilnachlaß, der von Armin Schuller, Wolfsberg, Finkenweg 1, Österreich, betreut wird, konnte ich im Oktober 1992 dank eines Stipendiaufenthaltes durch die Österreichische Gesellschaft für Literatur Einblick gewinnen.

Metrum mußten bis ins kleinste nachgeahmt werden, wenn der Leser ein vollkommen treues Bild der Originale erhalten sollte. (...) Es soll mir kein Reim gemacht werden, wo keiner ist, keine Assonanz in einen Reim umgewandelt werden, überhaupt keine Schönheit aufgedrungen werden; ich habe mir ein Gewissen daraus gemacht (wie man sächsisch zu sagen pflegt), das Original zu verbessern. Die Sache war nicht für Tändler berechnet. Mein Entschluß ist mithin dieser: kannst du die Lieder, so wie sie sind, höchstens mit Auslassung einiger, nicht anbringen, so sende mir sie unangetastet zurück und laß mich über ihr Schicksal entscheiden. (...)

Ob Marlin auf diesen Brief hin die Texte tatsächlich zurückgeschickt, ob sie nach Ausbruch der Revolution im März 1848 noch in Pest bzw. nach dem Tod von Marlin in Preßburg (1849) oder Schuster in Mühlbach in Verlust geraten sind, wissen wir nicht. Bekannt ist bloß, was Schuster selbst darüber geäußert hat: „In den Wirren des 1848/9 er Jahres ist mit manch anderem auch ein Teil dieser Dichtungen und Übersetzungen verlorengegangen“²¹.

Im Jahre 1856 kommt Schuster in einem Brief an den Freund Josef Haltrich noch einmal auf die aus dem Gedächtnis ergänzten Übersetzungen zu sprechen, die er nicht in Zeitschriften verstreut, sondern mit Vorwort und Anmerkungen als zusammenhängende Sammlung veröffentlichen möchte und dafür einen Verleger sucht²².

Aus den über 200 gesammelten rumänischen Originalen haben sich neben Josef Marlin auch Friedrich Müller und Johann Karl Schuller bedient, ehe Schuster 78 Beispiele nebst einem gründlichen, eigene Beobachtung und romanische Muster vergleichenden Aufsatz im Jahre 1862 veröffentlichen konnte. Gedruckt wurden die Übersetzungen samt wissenschaftlicher Abhandlung in einer schuleigenen Publikation, dem Mühlbacher Gymnasialprogramm, dessen Verbreitungsfeld begrenzt blieb.

In dieser bis heute gültig gebliebenen Analyse rumänischer Volkslyrik hält Schuster den historischen und ästhetischen Wert auseinander. Aus innerer Verpflichtung historischem Zeugnis gegenüber und um gesteuerten Interpretationen durch festgefahrene „Latinisten“ zuvorzukommen, zeigte Schuster sich geneigt, „eine kritische Ausgabe walachischer Volkslieder im Originale zu veranstalten, was freilich die Aufgabe walachischer Gelehrter wäre, vorausgesetzt, daß sie einen hinlänglich erstarkten historischen Sinn und so viel wahre Pietät für ihre Volksüberlieferung mitbrächten, daß sie sich scheuten, auch nur ein Wörtchen derselben einer fixen Idee aufzuopfern“²³.

Den ästhetischen Qualitäten rumänischer Volkslyrik ist der Hauptteil von Schusters Abhandlung gewidmet. Was er untersuchend über Formeln, Flickverse, Apokopen, Anredetypen, metrisches Grundmuster, Assonanzen, Reime, Parallelismus, zwischengeschaltete reimlose Verszeilen, Verseinschnitt, Strophenlosigkeit schreibt, ist wesentlich und für jene Zeit sowohl für den deutschen, aber auch den rumänischen Leser durchaus neu.

²¹ Fr. w. Schuster, *Über das walachische Volkslied (mit einer Auswahl erläuternder, Beispiele in Übersetzung)*, zitiert nach der von Horst Schuller Anger herausgegebenen Schuster-Werkauswahl *Aus meinen Leben*, Bukarest 1981, S. 185

²² Anca Goția, a.a.O., S. 267.

²³ Fr. W. Schuster, *Aus meinem Leben*, S. 187.

Schuster, Theoretiker und Praktiker zugleich, hat in seinem Lebensabend (nach 1896) die Übersetzungen noch einmal durchgesehen und daran gedacht, sie neu herauszubringen. Die mehrfach gewonnene Distanz zum Material führte dazu, daß Schuster nun mit mehr Freiheit auf ästhetische Grundsätze Rücksicht nahm. Im Vorwort zum Nachlaßmanuskript mit den überarbeiteten Nachdichtungen hielt Schuster fest: „Wenn bei der ersten Veröffentlichung mit ziemlicher Genauigkeit die äußere Form bis auf die Assonanzen und reimlosen Verszeilen in der Übersetzung nachgeahmt wurde, erscheinen hier einzelne Stücke, der inneren Deutlichkeit wegen ausnahmsweise etwas freier bearbeitet“.²⁴

Damit wird indirekt wohl eingeräumt, daß die 1847/48 bei Heckenast in Pest zur Diskussion stehende erste Schuster'sche Fassung der rumänischen Volkslieder möglicherweise doch wortgebundener und sperriger gewesen sein mochte, als der junge Sammler damals zuzugeben bereit war.

Anhand der überlieferten Selbstäußerungen aus mehreren Arbeitsetappen, der im Mühlbacher Gymnasialprogramm veröffentlichten Übersetzungen sowie der im Nachlaß gefundenen verbesserten Fassungen läßt sich also im Falle des Sammlers und Übersetzers Friedrich Wilhelm Schuster relativ übersichtlich der Wandel eines Paradigmas verfolgen: der Weg von der historisch-ethnographischen zur freien literarischen Übersetzung, der Wandel vom dokumentarischen zum ästhetischen Konzept.

Die im Nachlaß vorhandenen, erst 1974 veröffentlichten Volksliedübertragungen letzter Hand zeigen den Gewinn, den Schuster aus seiner langjährigen Erfahrung als Dichter und als Literaturwissenschaftler ziehen konnte. Die verbesserten Fassungen sind gehaltlich präziser, weil Schuster z. B. mit mehr Distanz zur äußeren Form des Originals gelegentlich eine neue Verszeile einbaut, die aber sehr bewußt den theoretisch klar erkannten Formgesetzen rumänischer Volkslyrik eingeordnet wird. Um euphonische Äquivalenz bemüht, wählt Schuster treffendere Reimworte, setzt vorsichtig vereinzelte Stabreime ein und macht vor allem auffallend häufiger von dem typischen Binnenreim in der Zäsur Gebrauch.

Abgesehen von dem Bukowiner Ludwig Adolf Staufe-Sigminowicz (1832–1897) und dem Banater Ludwig Vinzenz Fischer (1845–1890), die, in den lokalen Verhältnissen zu Hause, von den Arbeiten der siebenbürgischen Sammler und Übersetzer gewußt haben, wandten sich andere Zeitgenossen wie Wilhelm von Kotzebue oder ein deutscher Übersetzer wie Carl Friedrich Wilhelm Rudow unbelastet von den Vorleistungen der Siebenbürger den rumänischen Originalen direkt zu.

Da die beiden erwähnten Übersetzer aus Deutschland nicht auch als Sammler, sondern nur als Übersetzer bzw. Dichter und Literaturhistoriker angetreten sind, haben sie vielleicht von Anfang an mehr Abstand zu den Vorlagen und ein anderes Ethos im Entscheidungskonflikt des Übersetzers in seiner Verantwortung gegenüber Original und gegenüber dem Zielpublikum gehabt.

Wilhelm von Kotzebue (1813–1887) ließ sich in seinem Band „Römische Volkspoesie“ (1857) in der dilemmatisch empfundenen Entscheidung zwischen wortgetreuer Übersetzung und den freien Bearbeitungen, den in ihrer Längsachse vom Original abweichenden deutschen Fassungen, durch

²⁴ idem, S. 35.

den präsumtiven Leser und seine Erwartungen beeinflussen: „... ich wollte für jeden Geschmack etwas in die Sammlung einschalten — daher die Freiheit, die ich mir genommen...“²⁵

Am problematischsten erweist sich dieser freie Umgang mit dem Original, seine formale Eindeutschung, im Falle der Ballade „Das Kloster Argis“, wo Kotzebue nicht nur Verszeilen verlängert, einen breit erzählenden Ton anschlägt, sondern auch das Ende der Ballade „dem dramatischen Effekt“²⁶ anzuliebe abändert. Kotzebue war sich der Gewagtheit dieser Lösung durchaus bewußt und ließ deshalb in den Anmerkungen einen Teil der Ballade in wörtlicher, stellenweise zwanglos gereimter Übersetzung abdrucken, die das Volkstexttypische eher ahnen läßt.

Während Kotzebue immerhin fast ein Jahrzehnt unter Rumänen gelebt hatte und mit Vasile Alecsandri, der herausragenden Gestalt der rumänischen Literatur, dem international bekannten Sammler rumänischer Literatur- und folklöre befreundet gewesen war, kam der bei Magdeburg geborene Carl Friedrich Wilhelm Rudow (1858–1897) sozusagen ganz von außen, ehe ihn sein Berufsweg, die Ehe mit Lucreția Suciu und eine deutsch geschriebene Geschichte der rumänischen Literatur Rumänien verbinden sollte.

In seiner kurzen Selbstbiographie behauptete der 28 jährige ein Dutzend Fremdsprachen als Autodidakt erlernt zu haben. Das Rumänische habe er sich ab 1883 „mehr aus dem Umgang mit Zöglingen des Rauhen Hauses“ in Hamburg angeeignet.²⁷ Umso erstaunlicher wirkt dann die Tatsache, daß Rudow 1886 in Halle eine Dissertation über Verslehre und Stil der rumänischen Volkslieder veröffentlichte. Eine impressionistische Arbeit, wie er später zugab. Ohne Kenntnis von Schusters Abhandlung oder anderen Arbeiten über romanischen Versbau. Für seinen Promotionsvortrag hatte er in einer knappen Woche, wenn man ihn wörtlich nehmen darf, rumänische Volkslieder übersetzt, die er auf Anraten seiner Hochschullehrer als gesonderten Band herausbrachte.²⁸

Rudow hat als Ausgangsvorlage u. a. die von Alecsandri und Schott gesammelten Texte benützt und sich mit Kotzebues Vorgängerleistung kritisch auseinandergesetzt. Im Vorwort zu den übersetzten rumänischen Volksliedern streicht Rudow mit dem unbescheidenen Nachdruck eines Bewerbers sein Bewandertsein in so vielen Sprachen heraus, wenn er behauptet, seines Wissens sei ihm „an Umfang der Sprachkenntnisse kein Dichter“²⁹ außer Rückert überlegen. Oder wenn er demonstrativ Texte übersetzt, die Kotzebue für unübersetzbar gehalten hatte.

Das metrische Muster des Originals behandelte Rudow unterschiedlich; im Falle der „Miorița“-Ballade („Des Hirten Hochzeit“) wurde das ursprüngliche Versmaß bis zur Unkenntlichkeit aufgeschwemmt. Die lyrischen Proben hingegen benücksichtigten das Grundschema des Originals bis auf die gehäuftten Reime, die Rudow reduziert transponierte („... bedenkt man dazu die häufigen Assonanzen, so wird man begreifen, weshalb ich für gewöhnlich nur

²⁵ W.v.Kotzebue, *Rumänische Volkspoesie*. Gesammelt und geordnet von B. Alexandri [sic!]. Deutsch von..., Berlin 1857, S. XIII.

²⁶ idem, S. 145.

²⁷ Carl Friedrich Wilhelm Rudow, *Verslehre und Stil der rumänischen Volkslieder*. Halle 1886, S. 44.

²⁸ W. Rudow, *Rumänische Volkslieder*. Übersetzt von... Nebst Einleitung: Der rumänische Volksgeist nach seinen dichterischen Erzeugnissen. Leipzig 1888.

²⁹ idem, S. XI.

den je zweiten Vers reimte...")³⁰ und die eigenmächtige Gliederung in Strophen, die der Übersetzer an den strophenlosen Originalen vornahm. Im Vorwort erklärt er selbst sein Übersetzerprinzip wie folgt: „Treue war mir selbstverständlich die Hauptsache, doch mehr die des Geistes als die des Buchstabens, weshalb ich ein oder zweimal die etwas zerstreuten Strahlen gesammelt, hie und da auch ein neues Licht aufgesetzt habe, um für anderes, was sich nicht wiedergeben ließ, wie Wortspiele, zu entschädigen“.³¹

In dem hier kurz gestreiften Zeitraum von 1844 bis 1888 haben sich für die hier erwähnten deutschen Übersetzer aus der Nähe und Ferne verschiedene zeitspezifische äußere Beweggründe ergeben.

In Siebenbürgen war eine Triebfeder das politische Interesse für die soziale und geistige Gleichberechtigung der Rumänen, ein Interesse das nicht nur bei den Rumänen selbst wirksam war, sondern auch bei den Mitbürgern anderer Nationszugehörigkeit. Dazu kam weiter die Beschäftigung der Wissenschaftler — Historiker, Philologen, Ethnographen, die unbegangene oder umstrittene Bereiche in vergleichender Schau beleuchteten bzw. noch ungehobene Schätze rumänischer Volkskultur heben wollten. Das Ergebnis beabsichtigte, ganz gleich welches das jeweilige Ausgangsmotiv gewesen war, die Spezifität der Rumänen im Vielvölkerstaat Österreich klarer erkennen zu lassen.

Verstärkt popularisierende Absichten verfolgte am Ende der genannten Periode die von rumänischen Intellektuellen in deutscher Sprache herausgegebene „Romänische Revue“ (1885—1894), die Rumänen als Übersetzer ins Deutsche um sich gruppierte.³²

Der auswärtige Übersetzer Kotzebue berief sich auf literarische Argumente, auf die Wertschätzung der Dichtung des Volkes durch Herder und Goethe, und sah sich also in erster Linie als Literat aufgefördert ein dem deutschen Leser noch unbekanntes Feld zu erschließen. Von Alecsandri gefördert unterstützte Kotzebue durch die Verbreitung rumänischer Dichtung in deutscher Sprache seinerseits die Unions-Bestrebenungen des moldauischen Dichterdiplomaten.

Wilhelm Rudow war der Meinung, daß es der Befreiungskrieg gegen die Türken (1877/78), die Einführung der Eisenbahn gewesen seien, die den Blick Westeuropas auf Rumänien gelenkt hätten. Nachzutragen bleibt, daß auf den Thron der 1859 vereinigten rumänischen Fürstentümer Moldau und Walachei mittlerweile ein König aus deutschem Herrscherhaus gewählt worden war, daß Rumänien auf dem Berliner Kongreß 1878 seine Unabhängigkeit erreicht hatte, Tatsachen, die mit Bestimmtheit auch auf die Vermittlerinitiativen deutscher Übersetzer, zu deren prominentesten Vertretern Mite Kremnitz zu zählen ist, von Einfluß gewesen sind. Rudow konnte also mit einer günstigen Rezeptionskonjunktur rechnen, da über eine Zeitspanne von zwölf Jahren (1877—1889) bei deutschen Lesern eine „Art dichterischer Rumänenbegeisterung“ herrschte.³³

³⁰ idem. S.X.

³¹ idem.

³² Walter Engel, „*Rumänische Revue*“. *Studiu monografic si antologie*. (*Monographischer Abriß und Anthologie*). Timișoara 1978.

³³ Renate Grebing, *Mite Kremnitz (1852—1916)*. Eine Vermittlerin der rumänischen Kultur in Deutschland. (Europäische Hochschulschriften. Osteuropäische Studien. Bd. 1), Frankfurt/M, Bern 1976, S. 101.

Da das Versprechen wissenschaftlicher Information für die Subskribenten motivierender wirken mochte als eine Empfehlung allein der ästhetischen Werte rumänischer Volksdichtung, nannte Rudow folgendes Ziel seiner Anthologie und Einleitung: „...im großen und ganzen jedoch ist das Volk, namentlich seine Geisteserzeugnisse, selbst auf den meisten deutschen Hochschulen noch so gut wie unbekannt. Und da sich auf diesem äußersten Vorposten europäischer Bildung das Volkstum viel frischer und ursprünglicher erhalten als im Westen, wollen wir versuchen, nachstehend die Grundzüge dieses Volkstums darzustellen, wobei wir uns jedoch auf das Wesentlichste beschränken“³⁴.

Normen der Treue und Freiheit im Übersetzungsprozeß hat jeder einzelne Vermittler personenspezifisch verstanden, begründet und schließlich schöpferisch geleistet. Da das Übersetzen aus der Volksdichtung ein Vorgang ohne Ende, ein immer wieder aufgenommener Versuch ist, wäre eine Zusammenstellung aller bisheriger Leistungen in der Übertragung rumänischer Volksdichtung ins Deutsche ein Unternehmen der Normenevidenz³⁵ und Anschauung, das – schöpferische Begabung der literarischen Brückenbauer vorausgesetzt – einen qualitativen Sprung in diesem Mittlerdienst bewirken könnte.

ANHANG

Josef Marlin (1847)

„Mutter, zu den Kriegern geh'ich“. / Bleib'zurück, mein Kleid zu waschen! / „Wasche es in deinen Thränen, / Trockne es in Liebegedanken! / Und dann send'es Mütterchen, / Wo die Kriegerfahne steht. / Nieder bin ich da getreten, / Bin erschossen von den Büchsen, / Bin gehauen von den Säbeln, / Bin vom Reitersmann zertreten“.

Johann Karl Schuller (1859)

Der Soldat an seine Mutter

Bin Soldat, muß in die Fremde; / Bleibe du und wasch'mein Hemde, / Mutter! wasch'es aus in Thränen; / Laß'es trocknen dann mit Thränen, / Schicke mir darauf es nach, / Wo mein Fähnlein stehen mag. / Dort am Boden sicherlich / Liege todgeschossen ich, / Und zerhackt vom Säbelschnitt, / Und zerquetscht vom Pferdetritt.

Friedrich Wilhelm Schuster (nach 1896)

Muß zu den Soldaten gehn, / Mutter, wie wirds mir ergehn? / Wasch denn meine Wäsche schön; / Wasche sie mit deinen Tränen, / Trockne sie in

³⁴ W. Rudow, *Rumänische Volkslieder*, S. XV.

³⁵ Vgl. die auch diesen Aufsatz angeregte Untersuchung *Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien* von Armin Paul Frank und Brigitte Schultze. In *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung...*, S. 96–121.

heißem Sehnen! / Dahin, Mutter, dann sie sende, / Wo mich finden wird mein Ende! / Wo die Fahne hängt gebückt, / Dorten lieg ich todumstrickt, / Von der Säbel Hieb zerstückt, / von der Rosse Huf zerdrückt.

Das rumänische Original in der dialektnahen Umschrift von Friedrich Wilhelm Schuster :

(Handschrift im Brukenthal — Fonds des Staatsarchivs Sibiu, Signatur: I 1—5 Nr. 116, Seite 54, Beispiel Nr. 14)

Jou me duk / : maiko / la katâne, / Tu rumui de spăle haine, / Schi le spăle en lekrenjăle, / Schi le uske en gindurăle, / Schi tu maiko le trimăte / Unde o chi stăgu plekat; / Akolo's maiko kulkat, / Schi de pusckke enpusckkat, Schi de săjie taiat / Schi de keleret kalkat.

Der gleiche Text, veröffentlicht von Schuster in „Über das walachische Volkslied“ (1862);

Eu me ducu măico lă catâne, / tu remai de spăla haine, / si le spăla'n lăcremele, / si le usce'n gandurele, / si tu maico le tramite, / unde o fi steăgu plecātu! / acolo'su măico culcātu, / si de puscea 'impusicātu, / si de sâbie tăiātu, / si de calareti calcātu.

NORME ÎN ISTORIA TRADUCERILOR ROMÂNNO-GERMANE

REZUMAT

Pe baza evaluării materialelor publicate și a unor investigații personale, întreprinse în arhive din Transilvania și Austria, autorul înfățișează aspecte — unele inedite — din istoria traducerilor germane de poezie populară românească, între 1844—1888, sub incidența, pe de-o parte a motivațiilor traducătorilor, pe de alta a normelor de traducere adoptate.

Pornind de la precizarea potrivit căreia *Cântecul valah al lunii*, publicat la 1822 de austriacul Eugen Wessely nu este traducere — așa cum s-a crezut până acum — ci creație originală pe motive folclorice românești, studiul de față constată că traducătorii de poezie populară românească au fost, sub durată amintită, în principal, intelectualii sași din Transilvania. Filologi cu bună pregătire umanistă, teologi, poeți și publiciști, aceștia au activat pe tărâmul relațiilor culturale româno-germane, atât în prelungirea unor tradiții locale, cât și din motive de interes științific, literar și politic (sprijinind lupta politică a românilor din imperiul austro-ungar): I. S. Mokesch, J. K. Schuller, J. Marlin, Fr. W. Schuster au cules personal, au tradus și publicat în revista din Viena și Budapesta — uneori și în volume proprii — poezii populare românești, pe care le-au însoțit de note, comentarii și studii substanțiale. Normele de traducere au variat de la privilegierea schemei metrice în paguba conținutului (I. S. Mokesch) la păstrarea cu maximă fide-

litate în spirit și formă a originalului (Fr. W. Schuster), trecând prin renunțarea la rimă și salvagardarea doar a formulei ritmice. (J.Marlin). Traducerilor înfăptuite de cărturari sași li s-au adăugat cele — mai libere — elaborate și publicate în Germania de Wilhelm von Kotzebue (la 1857) și de magdeburchezul C. Fr. W. Rudow (la 1888). Activitatea acestora a fost stimulată de interese pur literare, de relații personale cu cercuri intelectuale românești (Kotzebue) iar după 1877 de o conjunctură istorică (unirea Principatelor sub sceptrul unui prinț german, recunoașterea de către marile Puteri a independenței țării), favorabilă unei receptări de-a dreptul entuziaste a culturii românești în rândul publicului german.

AL. PIRU

(1917 — 1993)

L-am cunoscut în toamna lui 1967 când, student în anul I, i-am urmat cursul de „veche”. Venea spre amfiteatru cu o înaintare de sportiv în relaxare, într-un ritm pe care aveam să i-l constat mereu același, indiferent de loc sau de ocazie, pășind astfel încât trunchiul, alcătuit parcă numai din dense pachete de fibre musculare, și capul masiv căpătau un anume balans lateral. Un zâmbet afabil, mai mult al ochilor, buzele schițând un șuierat, fonic imperceptibil, privirea tășnind penetrantă și jovială de sub arcadele proeminente îi transfigurau chipul care, strict anatomic, îmi evoca nu știu ce reconstituire dintr-un tratat de antropologie. Costumul bleumarin sau gri-fer cu vestă, cămașa și batista invariabil albe, cravata cu nod impecabil continuau transfigurarea. Vorbea întotdeauna din picioare și liber, articulând, cu reminiscențe moldovenești și cu originalul său *i din... e*, povestea unei epoci aride pentru cei mai mulți dintre noi, presărându-și discursul cu aluzii ironice la scriitori/critici contemporani. Neduși, cum eram, la biserica limbii române arhaice, citându-ne odată un pasaj dintr-un umil traducător, în-tregul amfiteatru a izbucnit în râs. „Nu râdeți”, nu râdeți! În realitate acest diac era de vreo șapte ori mai cult decât...” un poet contemporan foarte gureș încă de pe atunci.

Cred că anii aceia au coincis cu epoca de maximă autoritate și popularitate a profesorului, criticului și istoricului literar. Al. Piru venea cu un ascendent moral ce-l departaja de zelatorii realismului socialist. Asistent al lui G. Călinescu, eliminat ca și acesta de la catedră, reintegrat apoi, urcase toate treptele ierarhiei universitare. Venea totodată cu aura celui mai fidel discipol al lui G. Călinescu, într-o vreme în care steaua acestuia era, și avea să fie încă mult timp, în continuă ascensiune. Ceva din gloria și pătimirile maestrului se răsfrângea și asupra elevului, care se instituisese cumva în principal exeget și apărător. Erau, apoi, anii când generația viitorilor critici de prim rang nu era consolidată încă, „cerchiștii” sibieni și ceilalți confrăți ai lor cu care împărțiseră închisorile comuniste sau marginalizarea se aflau abia în curs de revenire, noile strategii critice occidentale abia începuseră să pătrundă la noi. Magistratura foiletonistului și a istoricului literar care, după modelul călinescian, își netezea, cu fiecare nou volum, drumul spre o sinteză integrală asupra literaturii române, s-a aflat atunci la apogeul său. După 1970—’75, clasamentele aveau să se schimbe, punând în lumină mai exact virtuțile și servituțiile oficiului Al. Piru. E important însă a sublinia că pe tot parcursul activității sale, Al. Piru a respectat un principiu ce conferă, dincolo de erorile de apreciere, rezervele și rezistențele lui, nota de organicitate și de validitate deontologică a autorului: primatul criteriului estetic.

S-a vorbit mult de „călinescianul” Al. Piru, el însuși apărându-și acest statut și primind clasificția ca pe un flatant elogiu. Chestiunea va trebui cândva reanalizată. Nu e locul de a o face aici, dar câteva cuvinte pot fi spuse. Al. Piru preia conceptul călinescian de critică și istorie literară. Traectoria pe care o urmează o reface, respectând proporțiile, pe a magistrului; paralel cu consemnarea actualității, face incursiuni în trecut și, în epoca începuturilor, se fixează, conform preceptului călinescian, asupra unui mare scriitor, monografiindu-l. Înțelege importanța documentației, dar nu se limitează la ea. Tinde către „epicizarea” discursului critic (la asta ajutându-l și fibra sa de moldovean povestaș), uzează masiv de citate, străbate toate epocile literaturii, ajungând să dea, dacă nu o Istorie monumentală, un nou compendiu. Înclin să cred însă că toate acestea sunt argumente firave spre a-i proba călinescianismul, atâta timp cât esența acestuia rămâne conceptul de critică creatoare și de istorie literară ca „știință inefabilă și sinteză epică”. Regăsim, în exercițiul practic al lui Al. Piru materializarea acestui concept? În schemele sale (exterioare) da, în miezul său specific nu. Lui Al. Piru îi lipsește fantezia critică, debordantă în asocieri surprinzătoare, în intuiții insolite și paradoxale, alonja acaparatoare a unei subiectivități care te seduce și atunci când vezi bine că e nedreaptă, bogăția și cromatica barocă a limbajului, forța de penetrație caracterologică a „romancierului” din *Istorie* sau din monografiile Eminescu și Creangă. Opera lui Al. Piru e cea dintâi care, prin ea însăși, pune sub semnul întrebării posibilitatea „călinescianismului” (înțeles în diferența lui specifică, în esența lui irepetabilă) ca „școală” sau „metodă”.

Părăsind aceste disocieri aproximative încă, să ne întoarcem la rolul jucat de Al. Piru în literatura noastră postbelică. Remarcăm, dintru început, suprafața pe care a acoperit-o și trebuie să recunoaștem că a fost multă vreme singurul critic de după Călinescu cu acces la toate epocile. Fără a fi infailibil și exhaustiv (dar cine este?), a posedat o cultură solidă, o informație pozitivă impunătoare. Fără a avea pregătirea lui N. Iorga (pentru sec. XVIII), N. Cartoian, Șt. Ciobanu, I. C. Chițimia, E. Turdeanu (epoca veche) ori D. Popovici (de la premoderni la Eminescu) a resintetizat, cu o sporire a lecturii estetice, aceste perioade. A scris studii ample, în aceeași notă a „ideilor clare și distincte”, deseori didactică, despre Alecsandri, Negruzzi, Rebreanu, Călinescu. În critic al actualității, a urmărit neincetat literatura la zi, creându-și reputația de critic „rău”, ceea ce, privind cu detașare, nu a fost. A avut dogmele sale, izvorând, parte, din cultul pentru magistru (decreta cutare problemă închisă deoarece Călinescu „dixit”: Eminescu, Creangă etc.), parte — din idiosincrazia pentru alte formule exetice (a fost evident nedrept, de ex., cu Al. Duțu sau Alexandru George) sau dintr-o înțelegere improprie a „clarității” în poezie (declarând, de pildă, că stănescienele 11 *elegii* sunt „ininteligibile”, „bizare”). Desigur, injustiții... necreatoare. Exprimate însă urban și rațional. Respingînd „violența” în critică, a optat pentru „seriozitate și cel mult ironie”.

Mai degrabă conservator (un teoretician al modernismului/postmodernismului actual l-ar clasa printre „forțele reacționare”), dar unul cu bun-simț critic, multe intervenții ale sale au fost necesare operații de „ecarisaș” îndreptate împotriva „veleitarilor fondului literar” (sintagma este a lui) epifenomenelor, mereu vechii și noii „beții de cuvinte”, prețiozității de limbaj (poetic sau critic) fără acoperire în substanță. Rezervat față de noile

metode, nu le-a respins *de plano*, dar le-a urmărit eficiența reală. A fost inconcesiv cu mimetismul, cu inflația de metode și mode, în fața cărora nu s-a pierdut cu firea: „Metoda e un mijloc și nu un scop, și ce critic e acela la care recunoaștem metoda altui critic? — se întreabă el cu acel bun-simț amintit* — Cei mai suspecti sunt criticii care umblă după șlagăre: ce a mai scris cutare publicist străin, ce termen a mai lansat, cum a combinat structuralismul cu freudismul...”. A denunțat „complexul de inferioritate” al criticului român, fiind convins că „românii, care au dat pe Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu și Călinescu, nu au de ce să se considere singuri inferiori stimabililor, de altfel, Picon, Albérès sau Boisdeffre”.

Când nu a construit, critica informată, rece și acribioasă a lui Al. Piru s-a consumat într-o utilă lucrare de „preciziuni și controverse” și de „observații critice” — cum se subintitulează cele două masive volume *Varia*. Bucuros să întâmpine valoarea și s-o impună, dar confruntat, ca orice cronicar conștiincios, și cu mediocritatea sau nulitatea, a acceptat ca pe o datorie să trăiască deliciile și mizeria profesiei sale. Nu avem motive să nu-l credem atunci când (se) mărturisește în acești termeni: „Adevărata critică este afirmare, judecată de valoare pozitivă. Restul nu-i decât osândă, obligația de a spune adevărul după o pierdere de vreme, să stai să citești cărți proaste, să faci umor silit, haz de necaz”. Și atunci ne revine în auz, de dincolo de mormânt, proverbialul său calificativ, însoțit de un zâmbet ce sublima amărăciunea și bârfa acidă într-o filosofie resemnată și jovială totodată: „Nu-ți mai bate capul cu Cutare, dragă. E un dobitoc, ascultă-mă pe mine” De atâtea ori ai avut dreptate, solitarule dom’ Piru.

NICOLAE MECU

* Calitate pe care am mai ilustra-o citând concluzia la discuția despre protocronism:

„Mai important în literatură decât a fi primul—spune Al. Piru—e de a fi pur și simplu”.

MONICA LOVINESCU, *Seismograme. Unde scurte II*, Edit. Humanitas, București, 1993, 261 p.

Există, de bună seamă, o relație de natură subtilă între cuvânt și realul desemnat de el. Abia în clipa în care este identificat și numit, realul își poate valida existența ca obiect de cunoaștere și, drept urmare, poate fi controlat și dominat. În această stare de fapt își are probabil rădăcina ultimă panica obsesivă a regimurilor totalitare față de cuvânt. Panică direct răspunzătoare de strategiile anihilării sale, de la interzicerea libertății de exprimare și până la punerea în circulație a limbii de lemn care, destructurând realul și comunicarea curentă, funcționează ca simplul vehicul de ideologie și însemn al puterii opresive. Paradoxal este că tocmai dictaturile comuniste, care se revendică de la cel mai grosolan materialism, par a nutri în ascuns credința în magia cuvântului, ținut chiar să dispună de puteri discreționare asupra lumii reale.

Dacă *spunerea răspăcată a adevărului* produce în condiții de dictatură un transfer de libertate în beneficiul celor lipsiți de ea, *repetarea* acestei spuni în condițiile de după dictatură fixează amintirea, avertizând pentru viitor, și invită la examinare lucidă în perspectiva timpului scurs. Ambele demersuri sunt fețele aceleiași încercări de exorcizare a răului prin cuvânt. Ambele se oglindesc, cu exemplară limpezime, și în apariția celui de al doilea volum din *Seismograme. Unde scurte* al Monicăi Lovinescu ce ne oferă aspecte semnificative ale unei colaborări desfășurate aproape trei decenii cu admirabilă fermitate, dăruire și competență la transmisiunile radiofonice ale „Europei Libere”.

De astă dată e vorba de emisiunile difuzate între 1972 și 1977, parțial strănse în volum, cu scopul declarat de a stimula înțelegerea demistificatoare a trecutului și, consecutiv, asumarea de către societatea românească a propriilor erori, într-o istorie ce riscă altminteri să revină asupra ei însăși:

„De ce publicarea în continuare a *Undelor scurte*? Nu neapărat pentru a găsi puncte de asemănare cu actualitatea, ci pentru a regăsi unele cel puțin din rădăcinile ei. Deoarece nu totdeauna suntem victime ale sorții vitrege sau ale străinilor. Uneori ne putem recunoaște drept propriile noastre victime”.

Perioada în care sunt scrise și transmise comentariile de față reprezintă pe plan european un moment de răscroace în lupta prin cuvânt dusă, din interior și din afară, împotriva totalitarismului comunist. Ea coincide, în formularea autoarei, cu „apariția în Est a Disidentului, iar în Apus cu demarxizarea elitelor intelectuale tributare dogmei de la Kremlin”, ca rezultat imediat al dezvăluirilor cutremurătoare ale lui Soljenițan despre gulagul sovietic.

În România, anii '70 au însemnat, după dezghețul de la finele deceniului anterior, un nou val de stalinism, declanșat de „tezele din iulie 1971” ale lui Ceaușescu, fascinat de „revoluția culturală” chineză. Cu foarte puține excepții, conținutul *Undelor scurte II* se referă nemijlocit la istoria acestui deceniu opt în România: provincializarea sistematică a culturii, expulzarea unor creatori incozumi, obligarea altora să ia calea „exilului interior”, organizarea *Cântărilor României* ca instrument îndreptat împotriva profesionalismului în artă și literatură, reprinarea brutală a revoltei minerilor din 1977, înăsprirea cenzurii în urma Congresului al XI-lea, utilizarea psihiatriei ca mijloc de anihilare a protestatarilor etc. sunt obiect de informare și de comentariu rechizitorial. Bună parte din finalul volumului este consacrat lui Paul Goma, semnatarilor *Chartei 77* și acțiunilor de solidaritate organizate în Occident în favoarea scriitorului care „a oferit țării șansa de a nu fi absentă din catalogul disidenței”. În așa fel încât, deși pornește de cele mai multe ori de la actualitatea culturală imediată de la București sau Paris, precum apariția de cărți (Alexandru Paleologu, Eugen Jebeleanu, Ion Caraion, Ștefan Aug. Doinaș, Eugen Ionescu, C. Noica, Augustin Buzura, George Bălăiță, Ștefan Bănuțescu, Nadejda Mandelstam, Soljenițan etc.), premiere teatrale (seminate de Andrei Șerban, Lucian Pintilie), manifestări scriitoricești (Conferința națională din 1977) sau de la încetarea din viață a unor autori (Anișoara Odeanu, Nichifor Crainic, Victor Eftimiu, Malraux), și deși conțin la tot pasul observații memorabile, formulate cu egală autoritate, despre poezie sau roman, artă a spectacolului, muzică sau plastică, emisiunile de odinioară, respectiv textele volumului de acum, sunt în intenție și realizare literatură de atitudine, de *atitudine politică anticomunistă*. Literatura căreia intransigența poziției autoarei, obiectivitatea judecății sale critice și accesibilitatea elegantă a discursului îi conferă o remarcabilă puritate de stil. În epocă s-a bucurat de o largă audiență.

Pentru ascultătorii de acum două decenii ai „Europei Libere”, comentariile Monicăi Lovinescu nu își onorau doar rosturi informative (ceea ce, oricum, față cu izolarea impusă țării nu era puțin lucru), ci și formativ compensatoare. Căci vorbind despre încălcarea libertății (paradigma mai tuturor luărilor de cuvânt ale autoarei) și figurând libertatea prin exercitarea liberă a spiritului critic, ele opuneau unui timp degradat condiția normalității, stimulau reacții cathartice și mijlociau înțelegerea unui adevăr esențial: a protesta împotriva abuzului de putere (cu atât mai grav cu cât este înfăptuit nu de un individ, ci de un partid de guvernământ) cade sub raza datoriei de conștiință și este un act în care politicul își pierde conturul în apele eticului.

Românii s-au simțit și au fost efectiv apărați prin cuvântul Monicăi Lovinescu — se știa bunăoară că cei pomeniți de ea la „Europa Liberă” ca opozați ai regimului aveau șansa, măcar o vreme, să nu fie suprimați —, ea însăși periclitată de spaima dezlănțuită la București de forța aceluiași cuvânt. Dovadă, atentatul căruia i-a căzut victimă — istorisit pe ultima pagină a cărții — care a fost ordonat de Ceaușescu însuși și executat de un comandou terorist din subordinea lui Hani Hassan, consilier al lui Arăfat. Ceaușescu — căruia victimele terorizate de ieri îi aprind astăzi cu evlavie lumânări la mormânt — decretase într-un ordin către securitate: „Să i se închidă gura. Nu trebuie ucisă. N-avem nevoie de anchete americane și franceze ce ne-ar pune în situații dificile. S-o facem zob. Să-i spargem dinții, falca, brațele. Să nu mai poată niciodată vorbi sau scrie. Să devină un exemplu de neuitat pentru ceilalți. Să fie bătuță la ea acasă pentru ca să învețe, și ea și alții, că nu există nici un adăpost sigur pentru calomniatorii dictaturii proletarietului. Nici chiar în propria lor casă”.

Lectura *Seismogramelor* produce în perspectiva celor patru ani care au trecut de la evenimentele din decembrie 1989 un sentiment aproape angoasant față cu actualitatea conținutului lor. Căci reîntălnim pretutindeni aceleași iazme vechi, chiar dacă în haina eufemizată a unei retorici de circumstanță. Reîntălnim, ca pe vremuri, aceeași discreditare și culpabilizare a intelectualilor opozați; aceeași corupere a celor, mulți, disponibili; aceeași cultivare a confuziei între imagine și obiect; aceeași voință energic instituționalizată de a-i face pe oameni să-și uite trecutul apropiat (amnezia colectivă facilitând vinovaților de ieri accesul la guvernare sau măcar la afaceri grandios prospere); aceeași disperare și inerție de masă; același dispreț față de luciditatea elitelor (câte ne-au mai rămas); aceeași oroare de adevărul rostit (ca și cum, nerostit, n-ar exista!) etc. Inevitabil se ridică întrebarea: în ce măsură acum, când poate fi liber exprimată, critica la adresa instituțiilor Puterii mai înseamnă ceva, așa cum eram înclinați să credem ascultând, cu ani în urmă, emisiunile „Europei Libere”? Și în ce măsură nepăsarea de azi a Puterii față de adevăr nu e o altă formă de reacție represivă, la fel de gravă ca aceea brutală împotriva căreia și-a ridicat glasul Monica Lovinescu?

Tocmai pentru că fixate scriptic și strânse laolaltă în volum, deci simultan accesibile în crasi-unitatea lor, *Unde scurte* ne fac să înțelegem, mai deslușit ca oricând înainte, că autoarea lor și-a asumat ca abnegație ceea ce, vorbind despre Mircea Popescu, socotea a fi „singura atitudine acceptabilă în exil”, aceea de a lupta fără speranță:

„A reîncepe în fiecare zi, știind că nu există nici plată, nici răsplată, aceeași luptă peste care nu va flutura nici o flamură. A-ți ascunde oboseala, a asuma aparenta ineficacitate, a înainta împotriva curentului, a fi mereu un «străin» în vremuri și printre semenii, numai pentru că un anumit lucru trebuie săvârșit până la capăt, într-o istorie subterană ce-i va năvăla pe ai săi târziu, mult mai târziu.”

Este poate în aceste cuvinte și o invitație mai largă la care suntem cel puțin din grațitudine datori să meditam, dacă nu chiar — date fiind vremurile — să-i dăm pe mai departe ascultare.

Viorica Nișcov

EUGEN SIMION, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator — operă*, ediția a II-a. Edit. Minerva (col. „Biblioteca pentru toți”, nr. 1392), București, 1993, 2 vol. (XIII + 336 p.; 285 p.)

Cărțile își au destinul lor, la fel de imprezvizibil ca și destinul indivizilor umani. Deși *Întoarcerea autorului* (1981) de Eugen Simion a fost bine primită la apariție, nimeni nu prevedea că peste un deceniu va nimeri un context european atât de favorabil reeditării ei. Într-adevăr, „întoarcerea autorului” e o sintagmă mereu mai des întâlnită în critica europeană din ultimii zece ani. Iată ce scrie un cercetător român din diaspora: „Recenta contestare a

paradigmei structuraliste a fost însoțită de reconsiderarea a numeroase teme care fuseseră marginalizate în deceniul șapte. În consecință, criticii structuralismului și poststructuralismului vorbesc despre *întoarcerea subiectului*, a referentului, a istoriei". Constatarea îi aparține lui Toma Pavel (*Mirajul lingvistic*, 1988; edit. Univers, 1993, p. 17–18), autor și al vol. *Lumi ficționale* (1986), unul dintre cei mai avizați interpreți ai curentului antistruktural din anii '80. Cartea lui Eugen Simion apare însă în 1981, când contestările erau încă timide, încât o putem socoti premonitoare, dacă nu protocronică. * Se înțelege, unele dintre capitolele ei fuseseră elaborate și publicate încă mai înainte. Un critic român gândea pe cont propriu ecuația *autor-operă*, într-o perioadă când împrejurările erau refractare la soluțiile sale. Soluții avansate uneori cu precauție, alteori cu decizie, deși riscul de a părea anacronic era mare; consecvența cu care își urmează gândul i-a fost însă, în perspectivă, răsplătită din plin, curentul influent de care se izbea căzând azi aproape integral în desuetudine. Satisfacția e firească, rămâne doar regretul că elaborările critice din țările mici au fost și mai sunt ignorate în centrele de mare cultură. Nu spun că integral, totuși măcar primul capitol, care echivalează cu un volum (are 140 p.), intitulat *Contre Sainte-Proust*, atât de documentat asupra noii critici și atât de nuanțat în replicile sale, de-ar fi fost tradus în franceză ar fi devenit una dintre lucrările cele mai captivante pe această temă. Din *Tabelul cronologic* aflăm că *Întoarcerea autorului* urmează să apară într-o editură universitară americană, un mediu foarte adecvat, critica americană fiind de la început mai rezervată față de structuralismul dogmatic de tip francez.

Revenind la capitolul *Contre Sainte-Proust*, să menționăm că, aici, criticul trece în revistă toate ideile care au condus, de la Mallarmé și Rimbaud, prin Proust și Valéry, la teoria structuralistă, teorie ce exclude din operă „subiectul (autorul), referentul și istoria”. Exclue, în declarații extreme, însăși *opera*, ca în cazul lui Jean Ricardou, care avansează titluri precum *Abolirea autorului*: *Anonimat*, *Abolirea „operei”* etc. Eugen Simion e alarmat, îndeosebi, de „abolirea” scriitorului, încercând, printr-o subtilă îmbinare a conceptelor vechi și noi, să reabiliteze relația *autor — operă*. În demersul său, nu respinge idei moderne din spirit conservator, combate însă atât fanatismul vechilor metode (biografismul) cât și excesul noilor metodologii. Criticul, repetăm, este un cercetător minuțios al textelor structurale, cunoscându-le bine, cunoscându-i și pe unii dintre reprezentanții curentului, pe care i-a audiat și interviueat (v. *Timpu trăirii, timpul mărturisirii*, 1977), îmbogățindu-și propria gândire cu termeni și concepte din opera lor. Acceptă „eul profund” al lui Proust, reproșându-i însă că îl anulează pe Sainte-Beuve cu metoda acestuia, invocând „fapte scandaloase” din biografia lui. Consimte la afirmația lui Mallarmé („Eu nu mai sunt Stéphane... ci o voce impersonală prin care vorbește universul întreg”), dar se impacientează de consecințele ei ulterioare: „Acest *Eu este un altul* închide calea criticii biografice și deschide calea criticii profundizimilor. Opera este scrisă de cineva (de altul, de o voce impersonală, de un *eu profund*). Opera nu se face singură, *încă* nu se face. Dar se va ajunge și aici în curând”. Constată că Valéry (cu afirmații ca următoarea: cine este producătorul frumoasei opere? „Dar nu este, în chip pozitiv, nimeni”) ar fi precursorul criticii formale; înregistrează totuși la Valéry, chiar dacă rar, interesul pentru autor (Villon, Goethe). Admiră finețea în scrisul lui R. Barthes, îl atrag însă în mod special reînnoirările lui spre creator (fie și în chip de *biografeme, ergografie*...). În apărarea autorului, a subiectului creator, recurge, uneori, și la argumente politic-sentimentale, invocând condiția precară a individului în mijlocul civilizației moderne: „Ce este paradoxal este faptul că ea (criza autorului — n. n.) apare într-un moment în care omul, amenințat de o civilizație care nu-i dă prea mari șanse, are nevoie mai mult decât oricând de a fi împins în față. Măcar arta să facă acest lucru, măcar cei care scriu și reflectează la condiția artei, să acorde o mai mare însemnătate condiției creatorului de artă. Se întâmplă însă invers, s-a văzut, oameni foarte deștepti (autori celebri) nici nu vor să audă de omul care scrie și de locul lui în sistemul de valori al lumii în care trăiesc”.

O asemenea divagație nu e fără temei, ea vizând paupertatea morală a sistemului formalist. Excluzând din structura limbajului *referentul* (obiectul cosmic, metafizica), formalismul exclude cunoașterea prin artă. „Exilând” autorul, subiectul, diminuează omul, trădând neîncrederea în puterile sale creatoare. Limbajul rămâne gol de sens, o moară care macină vânt, o mașinărie care lucrează în vid. Nu întâmplător, curentul formalist-lingvistic este numit azi un curent antiumanist; ceea ce ne sugerează și pasajul reprodus mai sus precum și următorul, care îl reia la oarecare distanță: „Spre a simplifica problema, să spunem că, după câte s-au întâmplat în veacul al XX-lea, nu ne mai este indiferentă poziția în istorie a omului care scrie, cum nu ne este indiferentă nici poziția operei față de istorie”. Oricât am fi de convinși că „în perspectiva eternității, numai valorile supreme ale creației contează, pentru că numai ele au un cuvânt de spus împotriva timpului care macină totul, sunt totuși tot atât de convinși că autorul (omul) nu poate face orice, și, dacă face, actele lui nu sunt fără

consecințe față de soarta operei". Nu ne surprinde atunci că Eugen Simion se simte atașat de scriitorii a căror biografie, departe de a nega, vine să susțină, să confirme valoarea și semnificația operei. „Viața scurtă, tragică și frumoasă a lui Albert Camus este o altă față a operei lui Camus. Vie, profundă, rectilinie, ea este demnă de spiritul camusian: acela pentru care omul reprezintă ceva important într-un mare mecanism al absurdității". Lui André Malraux, de asemenea, „i-a reușit viața, cum i-a reușit și opera literară. El intră în istorie cu amândouă".

În încheiere, vom spune că *Întorcerea autorului* este una dintre puținele cărți care se salvează din molozul de texte rămas moștenire de la regimul totalitar. Mai mult, ea vine în întâmpinarea unui spirit nou din literatura occidentală, integrată efortului mai general de elaborare a unei paradigme culturale, menită, după toate semnele, se resuscite, în viitor, valorile umaniste europene.

Marian Vasile

NICOLAE MANOLESCU, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, Edit. Minerva (col. „Biblioteca pentru toți", nr. 1385), București, 1993, 350 p.

Recitarea escului lui Nicolae Manolescu *Sadoveanu sau Utopia cărții* (Editura Eminescu, 1976, Editura Minerva, 1993) capătă, vrând-nevrând, caracter polemic. În plină perioadă de suspendare/rezervare a valorilor literaturii române, inclusiv a celor clasice, Sadoveanu are de înfruntat, mai mult chiar decât alții, ofensiva păgubitoare a omului asupra scriitorului, ceea ce face ca până acum intangibilul „Ceablău al prozei românești" să fie dat de-a dura, fără mulf, pe panta propriilor eclipse morale. Din păcate, sfînxul blajin al prezidiilor proletcultiste precumpănește, pentru o vreme, asupra solarității operei sale, ce-i drept, și cu sprîjinul natural al uzurii prin insistență didactică. Impunător, dar stufos, profund original, dar și profund inegal, regresiv (unii au zis chiar „reacționar") prin viziune, deși oportunista prin acțiune, autorul lui *Nicoară Potcoavă* se află acum la prima mare răsucire a posterității sale.

Republicându-și escul, Nicolae Manolescu propune, implicit, și singurul criteriu acceptabil în pragul acestor reevaluări: *relectura*. În cazul său — una de confirmare, fără modificări, de re-investire a punctelor fixe din istoria literaturii noastre.

În *Sadoveanu sau Utopia cărții*, ediția a doua n-a îndepărtat și n-a adăugat nimic. Cartea nu are, într-adevăr, zone evidente de uzură, fiind o interpretare rotundă, elastică, lipsită de rigidități teiziste. O „ipoteză", o „cale de acces" și nu neapărat o „semnificație", un „unghi de vedere" și nu neapărat o „temă", spune chiar autorul definindu-și metoda. Ea organizează piramidal o operă vastă, arborescentă și, în general, evoluând ascendent, subordonând-o pe nesimțite unei singure idei: *cărturărismul* lui Sadoveanu, sinteza lui de esență livrescă și, în ultimă instanță, stilistică, dintre un realism exersat mai ales din rațiuni didactice, o dimensiune istorică realizată în orizontul utopiei și una spirituală, întemeiată pe un tip de contemplativitate care topește laolaltă misterul țărănesc și repere culturale combinate inedit. Contemporan cu Malraux, cu Sartre și Camus, cu Virginia Woolf și Dino Buzzatti, dar și, în limba română, cu trei generații de prozatori — Brătescu-Voinești, Rebreanu și Camil Petrescu/Anton Holban —, Sadoveanu se află, totuși, la mare distanță de fiecare din ei. El aparține unei formule literare profund originale; pe care escul lui N. Manolescu o fixează la intersecția dintre occidentalism și orientalism. După ocolurile de tinerețe prin naivitățile literaturii romantice și prin întunericul autoimpus al zolismului de inspirație poporanistă, după eșecul în romanul așa-zis realist, flaubertian (în care, după opinia lui N. Manolescu, Sadoveanu o copiază mai degrabă pe Emma Bovary decât pe Flaubert), prozatorul ajunge la un sistem de „contraziceri continue, care-i formează autenticitatea și unitatea: un scriitor care redescoperă polemic, în plin secol XX, raționalismul moral al iluminiștilor; un occidental care are ceva din beția Asiei; un oriental care are simțul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de neșezualitate, iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voință de a se însuși, prin carte, specific europeană". N. Manolescu recuperează toate aceste paradoxuri, ca și distanța dintre Sadoveanu și contemporanii săi, în favoarea celui dintâi. Escul dobândește, uneori, neașteptate activități participative, al căror resort este, probabil, tot o jubilație de natură estetică: găsirea „cheii", a principiului ordonator, a firului ariadnic. *Sadoveanu sau Utopia cărții* este, în altă ordine de idei (și mai ales la cea de-a doua ediție) o confirmare a metodei: lipsa conotării circumstanțial politice, în cele mai multe dintre abordările critice ale lui Manolescu — și în aceasta, de față, mai ales — își demonstrează acum, fără sublinieri retorice, durabilitatea.

De altfel, însăși opțiunea pentru Sadoveanu a avut — și și-a păstrat, până la apariția *Istoriei literaturii române* publicate în 1992 — o nuanță demonstrativă, în sensul exercițiului de *adecvare la obiect*. Reușita — în ordinea intențiilor — adaugă textului un surplus de confort analitic, în care siguranța încadrărilor, a tipologizărilor, ca și strategia invizibilă a acumulării verdictelor în vederea portretului global, articulat integral, se sprijină reciproc.

Miza centrală a cărții este sustragerea lui Sadoveanu de sub imperiul posturii de rasod mai mult sau mai puțin popular și, respectiv, înscrierea lui într-o zonă intelectuală, susceptibilă de cu totul alte criterii. Deși mai târziu același demers a fost refăcut pe alte trasee (vezi studiul lui Al. Paleologu, *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, care folosește aproape exclusiv grila ideii masonice, de pildă), *Sadoveanu sau Utopia cărții* iese extrem de puțin din „litera” sadoveniană. Reușește să facă însă, la timp, saltul, în „spiritul” ei. Zona descriptiv-analitică folosește des citatul amplu, ne-manevrabil, ca probă de fidelitate față de text. Nimic reductiv sau supralicitat, cu un echilibru rezultând din acuratețea selecției. Sunt prezentate, rezumate, valorizate un număr foarte mare de texte sadoveniene, pe care criticul le prinde cu eleganță în structuri inteligibile. *Sadoveanu sau Utopia cărții* rămâne și astăzi una dintre cele mai agreabile „defrișări” în stufoșenia acestei opere.

Omogenă, perfect supusă propriului proiect subiacent, cartea lui Nicolae Manolescu își asumă însă și la a doua ediție câteva ignorări voite, ca și, de asemenea, cel puțin un gest de favorizare netă a lui Sadoveanu. Luate pe rând (și fără a intra în detalii) aceste puncte discutabile sunt: absența oricărei referiri la episodul *Mitrea Cocor* și la alte texte răspândite prin presa anilor cincizeci; afirmația — neurmată de dezvoltări și nuanțări, lucru rar la acest critic care știe să-și livreze simultan judecata de valoare și temeiurile ei analitice — că în publicistica sadoveniană s-ar remarca „un bun simț politic, o încercare de a înțelege și a explica. Multe din articole (N. Manolescu nu face nici o trimitere precisă — n. n.) prezintă rezonabile luări de atitudine ale unui spirit liberal și democrat...”; Nicolae Manolescu nu se arată apoi mai deloc interesat de zona ezoterică a prozei sadoveniene, cu atât mai puțin de componenta masonică a viziunii sale; fiind însă primul eseu despre Sadoveanu de o asemenea libertate interpretativă, prima ediție s-a putut dispensa de aceste accente; în sfârșit, în ordinea complezenței de care vorbeam, există la un moment dat, spre final, un portret al scriitorului, neașteptat și, de fapt, ne-necesar în economia cărții. El reflectă dacă nu o idealizare inițială a obiectului de studiu, oricum o apropiere consubstanțială a lui, până la iluzia unui arc mai larg al admirației, ce ar include, lată, și pe om alături de scriitori. Deși frumos, și mai ales citabil, construit în buna școală lovinesciană, portretul favorizează omul pe baza operei, asumându-și astfel o oarecare doză de mistificare: „Bănuim că autorul are suflul eroilor săi, timiditatea lor sfioasă sau înțeleaptă, dorința lor de a găsi împăcarea. El e ultragiatic, un utopist, un om al naturii, și contemplația este refuzul lui de a accepta o lume ce se degradează [...]. Ochii albi și obrazul incremenit nu comunică emoție. Omul trebuie să fi avut ceva din placiditatea misterioasă a fenomenelor naturale. [...] Figura de divinitate enigmatică a lui Sadoveanu e a unui Budha autohton”.

Numai că, păstrând motto-ul din E. M. Forster („Poate că și subiectul nostru, adică toate cărțile pe care le-am citit, s-a îndepărtat de noi în timp ce teoretizăm, ca umbra de o pasăre ce se înalță. Lată, umbra a rămas neschimbată, tremurând acum peste drumuri și grădini. Dar seamănă cu pasărea tot mai puțin; modelul și copia nu se mai ating ca atunci când pasărea își înfigea ghearele în țărână. Critica induce, astfel, în eroare...”). N. Manolescu se întoarce din nou cu fața către esențiala sa calitate: *luciditatea*, facultatea de a ține în aceeași mână cele două capete ale firului pe care, de multe ori, se pierde vocații critice.

A intenționat o verificare a unei ipoteze asupra celor mai diverse zone din vasta proză sadoveniană. Pe acest drum, s-au conturat raporturile lui Sadoveanu cu realismul, cu zolismul, cu moralistii și fabuliștii veacului XVIII, cu sămănătorismul autohton și cu poporanismul venit mai de la răsărit (prilej pentru o minunată disertație despre *publicul real* și *publicul ideal* al scriitorului român în diverse etape, de la pașoptiști la juniniști și de aici la curente și ideologii literaturii interbelice), apoi raporturile autorului *Fraților Jderi* cu istoria reală și cu realitatea modelelor sale literare și filosofice ș.a.m.d. A reușit, în final, un portret sadovenian (nu acela citat) „în formă de carte”, conferind acestei creații greu clasificabile (și la fel de greu clasabile) ceva din atributele postmoderne ale valorilor la puterea a doua.

Sadoveanu sau Utopia cărții este, în plus, și un răspuns calm și la obiect, în disputa așa de anapoda dintre „apărătorii” valorilor literaturii române — cei ce-și zic „apolitici” — și ceilalți, care dau curs instinctului său sănătos al re-discutării valorilor. Amenințată uneori să împărtaşească soarta puradeilor din *Țiganiada*, cu care, din lipsă de altceva, își dădeau în cap cele două tabere, literatura română se pare că totuși... se descurcă singură.

Tania Radu

DAN GRIGORESCU, *Istoria culturii și neliniștile ei*, Edit. Eminescu, București, 1991, 300 p.

Îndatorată, prin deschiderea subiectului, unor surse — unele noi, altele de zenite clasice — *Istoria culturii și neliniștile ei* este remarcabilă grație originalității argumentelor pe care le oferă autorul, precum și concluziilor sale. Dorind eficiența demersurilor sale, Dan Grigorescu creează pagini ce nu își propun inventarierea reperelor necesare unei istorii a culturii, însă necesară se dovedește și rediscutarea unor teoretizări fertile din aria urmărită sau tangente ei.

Capacitatea de teoretizare a autorului, completată de pertinența cu care sunt stabilite relații între diferite puncte de vedere conturează ideea că fenomenele istoriei culturii, datorită complexității lor, sunt imposibil de redus la rețete sau conceptualizări. Evident că, analizând câteva elemente cu care operează istoria culturii, Dan Grigorescu conferă volumului și un implicit sens polemic. Chiar în primul capitol — *Harta unui teritoriu în mișcare* — conține remarcarea faptului că istoriei culturii îi este propriu un subiectivism al terminologiei. E dificil de conceptualizat înțelegerea resorțurilor ce nasc actul de cultură, precum și „viața” acestuia.

Contemporaneitatea nu mai este satisfăcută de simplitatea unor poziții bimenbre, gen „cultură înaltă”/„cultură populară, creație/consum etc.”, care să permită analiza trăsăturilor specifice fiecărei epoci și zone de cultură. Prima dintre dihotomiile ce se cereau reanalizate a fost erudit/popular, primind nuanțe mai întâi de ordin sociologic: cât de mare poate să fie grupul care să confere unui fapt atributul de „popular”, în opoziție cu o sinonimie *ad hoc*: nepopular = aparținând unei elite? Care este granița dintre „popular” și *kitsch*? Cât de influentă se dovedește tehnologia manipulării? Care este proiecția faptului în conștiința epocii și care sunt interpretările sale cele mai semnificative de-a lungul vremii? Amintind sintagma „discurs dialogic” creată de Bahtin și subliniind că dialogul dintre cultura populară și marile texte e una din formele cele mai dinamice ale acestui dialog, Dan Grigorescu include cultura populară în aria celorlalte forme ale culturii, remarcând din nou importanța valorii și a relevanței acestui tip de cultură.

Reamintind problema inadecvării lingvistice din civilizația contemporană, autorul subliniază că istoria culturii a introdus recent termenul de „lectură angajată”, însemnând implicarea istoricului într-un proces critic complex, deopotrivă asumarea marilor texte și forme de creație artistică, în dialog cu timpul. Analiza fenomenului cultural nu se poate dispensa de datele impuse de filosofia limbajului; devine necesară pentru istoricul culturii reactualizarea discuției privind dihotomia formă/conținut. Sunt discutate tendințe reprezentând o ipostază a teoriei, „separabilității stilului (forme) de conținut” (Riffaterre, Ohmann, Louis T. Milic), sau înregistrând distincția între stilul „individual” și cel „interpersonal”, caracterizat prin neutralitate pentru a evita deformarea limbajului (Karl Uitti). „Teoria devierilor”, explicând orice chip individual al folosirii limbajului ca pe o deviere de la norma lingvistică generală, conduce la concluzia că, o dată cu stilul individual, avem și imaginea stilului cultural al epocii. Un loc important îl are prezentarea unor mișcări de sorginte filosofică („noua mișcare de la Oxford”, ori cele care i-au avut ca reprezentanți în Franța pe Foucault și Derrida), fiind pus accent pe polemica Habermas — Gadamer, declanșată în 1967, ce a dus la lărgirea orizontului teoretic al hermeneuticii, de care aveau să profite istoricii culturii, acordând atenție dimensiunii lingvistice a textelor analizate de ei. Pe larg este discutat modul în care arheologia cunoașterii propusă de Foucault și strategia generală a deconstrucției propusă de Derrida au influențat istoria culturii. Autorul pledează pentru o recitare a cărților fundamentale de antropologie (Malinowski, Lévi-Strauss, E. Sapir) înainte de a clădi sisteme și de a dezvolta concepte pentru un fenomen dinamic.

Constatăm o dată în plus faptul că fenomenului artistic îi este proprie o polivalență semnificativă inepuizabilă. Dan Grigorescu propune numele a trei gânditori români: P.P. Negulescu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, care, prin formularea unor noțiuni aparținând esteticii sau filosofiei, reprezintă repere pentru istoria culturii la noi — și nu numai. Prin recunoașterea elasticității semantice a unor termeni, fiecare dintre cele trei nume ale culturii românești se îndepărtează de o rigidizare a limbajului critic și estetic, menținând însă interpretări personale, ori justificând aderarea la viziunea altor teoreticieni. Din *Geneză formelor culturii* a lui P.P. Negulescu este detașată explicația psihologică dată procesului de creație: opera de artă este produsul jocului imaginației, la care se adaugă „cenzura”, discernământului critic. Proporția acestor două categorii, mobilitatea lor, explică diferențele dintre creatori, iar Dan Grigorescu remarcă: „o asemenea imagine dinamică poate constitui punctul de plecare în dezvoltarea unei înălțări de fapte ce se succed logic în istoria culturii” (p. 236). La Tudor Vianu sunt remarcate accentul pus pe tipologia artei din perspectiva filosofiei culturii, înregistrarea deosebirii pe care o sesizează între estetică și istoria artelor în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, alături de faptul că relația dintre istoria culturii și estetică e permanent analizată, aceasta din urmă oferind sugestii istoricilor culturii. O remarcă deosebit de importantă este aceea că „îndreptându-ne aproape

exclusiv spre problemele ce implică reacții ale unor grupuri mari, asimilând metode potrivite cercetărilor sociologice, antropologice, lingvistice, adică aceloră ce-și propun să pună în lumină procesele colective, istoria culturii pare a neglija, în ultimele decenii, acțiunea personalităților asupra formării structurilor esențiale: Dante, Shakespeare, Eminescu sunt și modelatori de mentalitate și viziune" (p. 250). Este reținută penetranta analiză pe care Blaga, cu mijloace specifice, o face stilului în *Trilogia culturii*. Stilul este o componentă ineluctabilă a însăși definiției culturii, iar una din trăsăturile sale e pluricategorialitatea; detectarea unei matrici stilistice presupune distanțarea de chiar unitatea stilistică. Pe de altă parte, „spațiul mioritic” reprezintă antropologizarea unei arii culturale, căci se subsumează unei determinante stilistice.

Învadat de influența metodelor rivale, nostalgic al valorii și al ordonării, istoricul culturii, paradoxal, se folosește de puncte de vedere cronologice ori în dispută, de sisteme din afara istoriei. Nelineștile istoriei culturii sunt totodată, în mare parte, provocările ei.

Elena Mazilu-Ionescu

PAUL DUGNEANU, *Forme literare*, București, Edit. Eminescu, 1993, 219 p.

Să publici un volum de „critice” după 1989, este un act de mare curaj intelectual. Întâi pentru că nimeni nu mai citește azi literatură contemporană iar dacă totuși citește, prizează cel mai puțin critica de întâmpinare, cum este aceea cuprinsă în volumul *Forme literare* de Paul Dugneanu. În al doilea rând, pentru că un volum de critică publicat prea curând după revoluție nu se poate referi decât la literatura anterevoluționară, pe care publicul, e drept, cam nejustificat, a părăsit-o în bloc, atribuind-o integral unei epoci precare moral și spiritual.

Cartea lui Paul Dugneanu are însă un statut mai special: ea a fost scrisă înainte de 1989 și refuzată publicării de cenzura fostului regim. Din perspectiva actuală, nu prea ne dăm seama din ce motive a fost respinsă (cenzura avea tot felul de capricii, interzicea un întreg volum, uneori bine „orientat ideologic”, pentru un singur cuvânt care bătea spre o înaltă personalitate politică și e drept că, privind acum din perspectiva vechii cenzuri, sînt destule asemenea aluzii, mai directe, mai ales indirecte, la realitățile sociale de mai ieri); bănuim însă că și datorită unui spirit critic cât se poate de sobru, și a selecției valorilor pe care le recenzează, nu tocmai acelea care se aflau în grațiile autorităților, deși se întănesc printre preferințele sale și autori cu bune state ideologice, abordați însă pentru scrierile lor serioase și valabile artistic. Dar dacă Paul Dugneanu e un critic foarte respectabil, cunoscut ca atare încă dinainte, mai rămâne obiecția noului cititor, conform căreia nimic nu rămâne din literatura deceniilor comuniste, deci nu merită să discutăm despre ea. Dar e aceasta o atitudine critică rațională, pe care s-o urmăm, sau este o simplă manifestare temperamentală a cititorului, care își metamorfozează deruta politică, de după revoluție într-o poză nihilist intelectuală? Vorbind serios, nu cunoaștem epoci *tabula rasa* literar, nici chiar în cele mai negre perioade de cenzură (și istoria e plină de ele); spiritul, talentul este dat de la natură sau de la Dumnezeu, și el trebuie să se manifeste într-o formă sau alta. Nu puteau lipsi și nu lipsesc nici din această epocă; epocă efectiv precară în ansamblu, fie prin presiunea ideologică, presinua căreia i-au cedat muli de autori și chiar unii dintre cei mai mari, fie, la alții mai deceți politic, prin suficiența și mediocritatea artistică la care au consimțit, neglijându-și talentul și capacitatea (reale) de a crea opere de profunzime. Or, tocmai pentru că situația e gravă axiologic, critica viitoare va trebui să recupereze fiecare manifestare de valoare din imensul moloaz pe care îl avem ca moștenire. Ni se pare că volumul *Forme literare* de Paul Dugneanu are tocmai o asemenea pozitivă semnificație. Deși conceput cu mulți ani în urmă, el selectează autori, mai ales opere (din autori, în alte aspecte, discutabili) care pot să reprezinte cât de cât o valoare, un semn cu bătaie și spre viitor; apoi, fapt important, încearcă să schițeze un tablou (nu chiar mendelevian, dar aproape) al literaturii române contemporane. Astfel, criticul inventează cât se poate de inspirat, un număr de concepte, termeni, binevenite titluri de rubrici în care se integrează o serie sau alta de scriitori. La proză avem 4 mari rubrici: *Forme ale realismului* (unde intră Romulus Rădulescu, Mircea Ciobanu cu romanul *Istorie*, Petre Anghel, Nicolae Breban, Mircea Constantinescu, Sorin Preda, Liliana Ursu); *Fantastic, mitic, parabolic* (Mircea Eliade, Laurențiu Fulga, Cella Delavrancea, Gheorghe Schwartz, Dumitru M. Ion, Octavian Simu, Nicolae Ioana și autori de literatură S.F. ca Voicu Bugariu, Horia Aramă, Ion Hobana, Alexandru Mironov, Adrian Rogoz și alții); *Ironie, parodie, liresc* (Mircea Horia Simionescu, Tudor Vlad, Tudor Țopa, Dumitru Dinulescu); *Literatura*

textualistă (Mircea Nedelciu, Constantin Stan). La poeți avem, de asemenea, rubrici și subrubrici inspirate: *Medievalism, barochism, romantism* (Tudor George, Cezar Ivănescu, Nichita Stănescu, Nicolae Oancea, Carolina Ilica, Radu Cărneci, Anghel Dumbrăveanu); *Între orfism și intelectualism* (Daniel Turcea, Dan Laurențiu, Mircea Ciobanu, Mihai Cantunari, Alexandru Grigore); *Poezia ca stare ontologică* (Marius Robescu, Virgil Mazilescu, Mircea Ivănescu, George Alboiu, Maria Urbanovici, Smaranda Cosmin); *Radicalismul poetic* (Ioanid Romanescu, Cristian Simionescu, Mircea Florin Șandru și câțiva tineri poeți germani din România). Cu aceasta am epuizat și lista autorilor recenzați de Paul Dugneanu. Sigur, li se puteau adăuga, la fiecare rubrică, mulți alții, sigur, unii sunt poate suprasolicitați axiologic, preferințele criticului s-au dovedit totuși, în mare, pertinente. Asemenea cărți de critică scrise înainte sau care se vor scrie de-acum încolo sunt foarte necesare, ca puncte de plecare pentru o posibilă selecție și valorificare obiectivă, la rece, în viitor, a puținelor sau mai multelor valori câte s-au publicat într-o jumătate de secol. La care se vor adăuga, inevitabil, cele nepublicate, din țară și din străinătate, care s-ar putea să modifice radical, în perspectivă, ierarhia valorilor literare din această perioadă. Desigur, Paul Dugneanu nu le știa, iar dacă le știa, nu avea voie să scrie despre ele; azi însă le cunoaște (câte au apărut, căci, nu ne îndoiim, vor continua să apară) și cum îi va întui (dovadă și acest volum) calitățile critice, intelectuale și morale, nu ne îndoiim că va fi unul din criticii mai tineri care vor întreprinde un examen foarte responsabil, în lumina marilor valori universale, al textelor, numeroaselor texte elaborate, nu numai tipărite, în perioada anterioară. Nimic nu justifică mai bine afirmațiile noastre de mai sus, decât înseși cuvintele lui Paul Dugneanu, când scrie, determinându-ne să credem că nu l-am clogiat de complezență: „Și totuși, cum atât de frumos și adevărat scria Titu Maiorescu, avem nevoie de norme și criterii stabile, chiar dacă ele aparțin, kantian, mai mult intelectului nostru, ci nu realului, pentru a introduce un sens și o ordine în *entropia* fenomenelor înconjurătoare. Și, de asemenea, ca un popas temporar al gândirii umane, înaintea unui viitor salt în necunoscut, înaintea altei porțiuni « anexată » din infinitul cunoașterii”.

Marian Vasile

LIBUŠE VALENTOVÁ, *Traduceri din literatura română în limba cehă (1900-1991)*, Praga, 1992, 65 p.

Dacă relațiile culturale dintre România, Cehia și Slovacia datează de câteva secole, traduceri propriu-zise au început în a doua jumătate a secolului trecut, mai precis spre sfârșitul acestuia, ele purtând — cum e și firesc — amprenta inconfundabilă a personalităților care le-au materializat. Este și cazul romanistei (și românilor) dr. Libuše Valentová, ea însăși traducătoare, ce ne propune o foarte instructivă și utilă bibliografie, bilingvă intitulată *Traduceri din literatura română în limba cehă (1900 – 1991)*. Bibliografia, cuprinzând 65 de pagini format mare, imprimate la rotaprint, în editarea proprie a autoarei, la tipografia Cernošice, cum se precizează pe ultima copertă, este structurată în opt părți. După un cuprinzător cuvânt introductiv al autoarei intitulat *Traducerea din literatura română în trecut și astăzi* în care se trec în revistă relațiile literare dintre cele două țări pe fundalul evenimentelor politice care periclit le-au apropiat sau distanțat (în cadrul imperiului austro-ungar, al Micii Antante, al celui de-al doilea război mondial, al sistemului comunist), urmează secțiunile *Antologii, Volume, Poezii și proză în antologii, Exemplificări din autori români în lucrări de specialitate, Traduceri din reviste literare, Note despre traducători*, precum și un *Indice de autori* care facilitează orientarea în bibliografie, fiind în același timp un fel de sinteză a ei.

Versiune adusă la zi a *Bibliografiei traducerilor din literatura română în cehă 1900 – 1975*, publicată în numărul 1/75 al prestigioasei reviste „Philologica Pragensia”, noua lucrare se constituie într-un ghid eficace atât prin lărgirea ariei de investigație (cuprinde și scriitori români de limbă franceză, precum Panait Istrati, și de asemenea traduceri din revistele literare, bună parte de din ele de după 1899), cât și prin adăugul unor necesare note informative asupra principalilor traducători din literatura noastră (Zd. Hruša, Jindra Hušková-Flajšhanťová, Otakar Jirouš, Marie Kavková, Marie Karasková-Kojecká, J. S. Kvapil, Jitka Lukešová, J. Našinec). De altfel, o parte din traducători (M. Kavková, J. Lukešová, J. Našinec) au colaborat și la alcătuirea atât de necesarului și binevenitului *Dicționar al scriitorilor români*, apărut în 1894 la editura Odeon din Praga.

Parcursul lucrării demonstrează, dacă mai era nevoie, importanța activității catedrelor de romanistică în răspândirea interesului pentru cultura poporului român în țări cu limbi nela-

tine, propune memoriei numele unor premergători cu eminentă activitate, cum au fost profesorul Jan Urban Jarník, abatele Metodiú Zavoral, preşedintele Institutului cehoslovaco-român, iar mai aproape de noi, Jindra Huškova-Hlanjšhanšová, eleva strălucită şi îndrăgită a lui Ovid Densusianu, prietena şi corespondenta atîtor mari scriitori interbelici, de la E. Lovinescu la Ion Minulescu şi Hortensia Papadat-Bengescu.

Urmărind listele de cărţi traduse pe parcursul a nouă decenii surprindem, fără uimire, o seamă de opere de autori din epoca realismului socialist, pe care cu greu i-am mai afla astăzi interesând cititorul, cărţi desigur propuse de oficialităţile timpului (precum *La borna 203* de Alexandru Jar sau *Zorii robilor* de V. Em. Galan), dar totodată remarcăm o lucidă tentativă de orientarea traducerilor ultimilor ani, la a căror selectare nu a mai prezidat nici un spirit străin autonomiei esteticului (astfel *Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Şarpele*, *La figănci* de Mircea Eliade, poezii de Ana Blandiana, Mircea Dinescu, proză de Dumitru Ţepeneag, Tudor Octavian, escuri de G. Liiceanu, Andrei Cornea, Grete Tartler).

Destul de bine reprezentaţi, clasicii români (I. Budai-Deleanu, Nicolae Filimon, I. L. Caragiale, I. Slavici, Ion Creangă, Tudor Arghezi, G. Călinescu, O. Goga, Gib. Mihăescu, Ion Minulescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu), lasă la rândul lor loc unor prezentări viitoare mai ample, ceea ce va fi posibil atunci când se vor înfiinţa colecţii anume în acest scop, pe linia universalităţii care pretinde sinteze la un nivel superior simplului dicţionar.

Datori deocamdată cu o bibliografie exhaustivă a traducerilor din literatura cehă în literatura română (etapele intermediare au fost deja străbătute graţie eforturilor încununate de succes ale specialiştilor de la catedra de limba şi literatura cehă a Facultăţii de Litere din Bucureşti), lucrare care credem că nu ar fi mai puţin utilă, nu putem decât să sperăm că valoroasa sinteză a d-nei Libuše Valentová va constitui în anii viitori doar prima parte a unei bibliografii ce ar spori în mare măsură în mileniul ce vine.

Simona Cioculescu

În ziua de 26 noiembrie, la redacția RITL a avut loc o întâlnire cu profesorii Alexandru Ciorănescu și Emil Turdeanu. Au participat Mircea Anghelescu — directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” — și Al. Săndulescu — redactorul-șef al RITL. ● Institutul „G. Călinescu” și redacția revistei și editurii „Jurnalul literar” au organizat la 29 noiembrie un colocviu *George Ciorănescu*. Au fost prezentate comunicări despre poezia (Cornelia Ștefănescu, din partea Institutului), poetica (Cornel Mihai Ionescu) și opera sa istorică și politologică (Ștefan Delureanu). Corneliu Coposu a vorbit despre rolul familiei Ciorănescu în istoria noastră culturală și politică, Emil Turdeanu a evocat colaborarea sa în exil cu G. Ciorănescu, iar Ana Blandiana s-a referit la activitatea acestuia la cenaclul „Apoziția” din München. Au fost prezenți Galatea Ciorănescu și Alexandru Ciorănescu. Moderatorul manifestării a fost Nicolae Florescu. ● Între 28 septembrie și 1 octombrie s-au desfășurat la Universitatea din Postdam, lângă Berlin, lucrările celei de-a XXV-a reuniuni a Societății romanistilor germani. Alături de alți cercetători români, din partea Institutului „G. Călinescu” au participat Corina Popescu (cu comunicarea *Patriotism și cosmopolitism în literatura română: modelul Alfieri*) și Mircea Anghelescu, care a luat parte la masa rotundă despre perspectivele cercetării romanistice în Estul Europei. ● În ziua de 10 iulie, Gheorghe Ceașescu a conferențiat la Universitatea din Konstanz despre *Augustus und der consensus universorum*. ● La simpozionul *Fasile Voiculescu* organizat în octombrie la Sibiu de Biblioteca județeană și revista „Transilvania”, Mihaela Constantinescu-Podocea a prezentat momente puțin cunoscute din viața scriitorului (anii 1957 — 1964), iar Nicolae Florescu a vorbit despre operă și editarea ei. ● În cadrul celui de-al IV-lea simpozion internațional al Societății Immanuel Kant din România (București, 24 — 26 septembrie), Rodica Croitoru a prezentat comunicarea *Intellect prototip, sistem și raționament teleologic*. ● Ileana Mihăilă a participat la simpozionul Est-Vest pe tema *Persecution and Tolerance in the XVIIIth Century*, ținut la Wassenaar (Olanda), 2 — 6 august, cu comunicarea *Un évêque roumain en Transylvanie au XVIII^e siècle: Ioan Inocențiu Micu-Klein*. ● La colocviul național *Valori bibliofile* (Timișoara, 3 — 6 septembrie), Adriana Mitu a prezentat comunicarea „*Cugetările lui Oxenstiern*” în lectura lui Eminescu, iar Cătălina Velculescu — *Un manuscris bănățean al „Fiziologului”*. ● La invitația dept. de filologie romanică al Universității Complutense din Madrid, Mihai Moraru a ținut aici, în cursul primului semestru al anului universitar 1993 — 1994, o suită de prelegeri pe teme de literatură medievală. De asemenea, a participat la congresul de literatură medievală (Granada, 2 — 6 septembrie) cu comunicarea *Versiunea castiliană a cărții „Fiore di virtù”*. ● George Zuntean a participat la al doilea congres internațional de studii românești (Iasi, iulie), cu comunicarea *Drama literaturii române din Bucovina posibilă*, la congresul Academiei Americano-Române (Chișinău, iulie), cu comunicarea *Scriitorii basarabeni din emigrație și exil*, la congresul internațional al culturilor populare dunărene (Giurgiu, octombrie), cu *Folclorul — expresie a unității naționale*; în noiembrie a luat parte la festivitatea de inaugurare a Centrului de creație *Mihai Eminescu* din Călinești (Suceava), unde a vorbit despre personalitatea lui Gheorghe Eminovici, originar din acest sat. ● La 21 octombrie, Andrei Nestorescu a luat parte la simpozionul *D. Cantemir*, organizat în orașul basarabean Cantemir, unde a cuvântat despre conștiința de neam, de limbă, de istorie și de destin a tuturor românilor în opera savantului și scriitorului. ● În ziua de 22 septembrie, Corneliu Ștefănescu i-au fost decernate medalia V.V. Stanciu pe 1993, insigna Universității René Descartes din Paris pentru „difuzarea în România a activității lui V.V. Stanciu” și diploma Asociației internaționale a prietenilor lui V.V. Stanciu; în decembrie, a fost primită ca membru în Comitetul de onoare a acestei asociații. La 4 octombrie, în cadrul manifestărilor ediției a treia a *Zilelor Astra* de la Oțelul Roșu (Caraș-Severin), a vorbit despre *Scriitorul Sorin Tîlci*. ● Cătălina Velculescu a participat la simpozionul dedicat *Căzaniei* lui Varlaam (Iasi, 7 octombrie), cu comunicarea *Căzania lui Varlaam și proloagele din secolul XVII*, iar în noiembrie a prezentat în cadrul colocviului organizat de Muzeul „Porolis-sum” din Zalău comunicarea *Pilda Inorogului în manuscrise transilvane*.



CONTENTS

ESSAY:

ALEXANDRU PALEOLOGU, Flaubert.

OUR CLASSICS

CORNEL REGMAN, Creangă and the "Divine Details" (II).

CONFESSIONS

EMIL TURDEANU, The Scientific Research — a Suite of Exciting Adventures.

POETICS

ALEXANDRU CIORĂNESCU, The Magic of Words (II); CORNEL MIHAI IONESCU, The Psychoanalysis of the Sapphire.

THE LITERATURE OF THE EXILE

ALEXANDRU RUJA, Aron Cotruș; EMIL MANU, The Last Caraion.

BESSARABIAN WRITERS

VASILE BADIU, Gheorghe V. Madan.

EDITIONS REVIEWS

AL. SÂNDULESCU, *«Sburătorul» Literary Notebooks*.

TEXTS AND DOCUMENTS

ANDREI NESTORESCU, Autobiography as Fiction: *Millo dead, Millo alive*.

GLOSSES

HORST SCHULLER ANGER, Normen in der rumänisch-deutschen Übersetzungsgeschichte (Rumänische Volksdichtung in deutschen Übertragungen im 19. Jh.).

IN MEMORIAM

NICOLAE MECU, Al. Piru

BOOKS REVIEWS

VIORICA NIȘCOV, Monica Lovinescu, *Seismograms. Short Waves II*; MARIAN VASILE, Eugen Simion, *The Return of the Author*; TANIA RADU, Nicolae Manolescu, *Sadoveanu or the Utopia of the Book*; ELENA MAZILU-IONESCU, Dan Grigorescu, *The History of Culture and its Anxieties*; MARIAN VASILE, Paul Dugăneanu, *Literary Forms*; SIMONA CIOCIULESCU, Libuše Valentová, *Translations from Romanian Literature into Czech (1900–1991)*.

FLASH

SEGAL LUCIA CTC SPF

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Anul XLII, 1994, nr. 1 (ianuarie—martie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- Comentarii la încheierea ediției Eminescu (D. VATAMANIUC, GEORGE GANĂ, GEORGE MUNTEANU)
- Amintiri din exil de ALEXANDRU CIORĂNESCU
- Studii de EMIL TURDEANU, ADRIAN MARINO, CORNEL MIHAI IONESCU, DAN C. MIHĂILESCU
- Un eseu autobiografic de NIKOLAI BERDIAEV